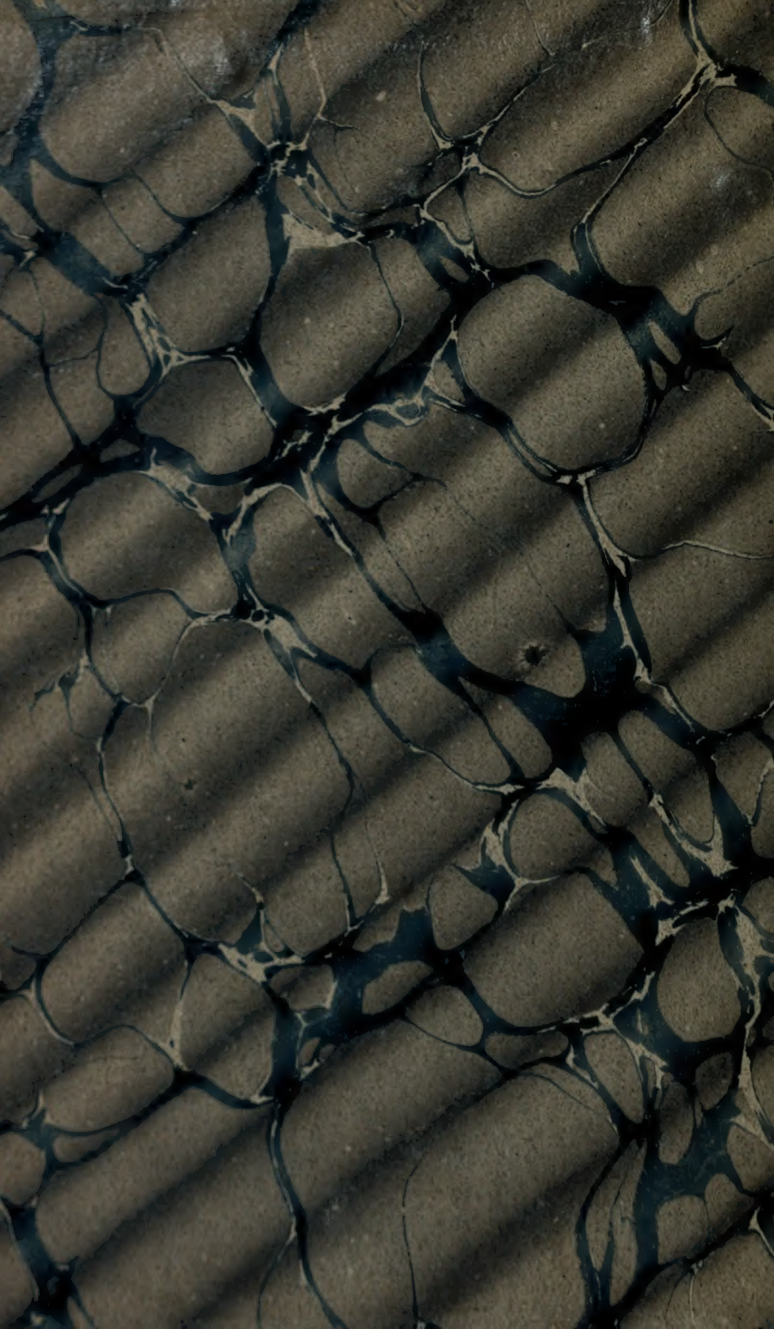

3 1761 05248694 1







FERDINAND BRUNETIÈRE
de l'Académie Française

Histoire
de la
Littérature française
CLASSIQUE
1515-1830

TOME PREMIER

DE MAROT A MONTAIGNE
1515-1595



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, 15

DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

Manuel de l'Histoire de la Littérature française. . . 1 vol.
Histoire de la Littérature française classique (1515-1830). . . . . 5 vol.

LIBRAIRIE HACHETTE

Études critiques sur l'Histoire de la Littérature Française. . . . . 7 vol.
Les Époques du Théâtre français. . . . . 1 vol.
L'Évolution de la Poésie Lyrique en France au XIXe siècle. . . . . 2 vol.
L'Évolution des Genres. . . . . 1 vol.

LIBRAIRIE CALMANN-LÉVY

Histoire et Littérature. . . . . 3 vol.
Le Roman naturaliste. . . . . 1 vol.
Questions et nouvelles Questions de Critique. . . . 2 vol.
Essais et nouveaux essais de Littérature contemporaine. . . . . 2 vol.

LIBRAIRIE PERRIN

Discours Académiques. . . . . 1 vol.
Discours de Combat. . . . . 2 vol.
Cinq lettres sur Ernest Renan . . . . 1 vol.

LIBRAIRIE FIRMIN DIDOT

Science et Religion. . . . . Brochure in-18
Éducation et Instruction. . . . . Brochure in-18
La Moralité de la Doctrine évolutive. . . . Brochure in-18

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

CLASSIQUE

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD.

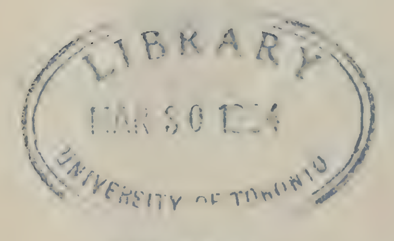
FERDINAND BRUNETIÈRE
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE
CLASSIQUE
(1515-1830)

TOME PREMIER
DE MAROT A MONTAIGNE
(1515-1595)



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO

AVERTISSEMENT

En littérature, comme ailleurs, la justesse d'une vue générale des choses, qui n'est et ne peut toujours être qu'une hypothèse, ne s'éprouve, ne se prouve, ou ne se rend vraisemblable que par le nombre et la contrariété des faits qu'elle concilie, qu'elle explique et qu'elle enchaîne. Je crois, et je persiste à croire, depuis vingt-cinq ans, que, de toutes les hypothèses qui peuvent communiquer à une histoire de la littérature quelque chose de l'allure, du mouvement, et du caractère successif d'une histoire digne de ce nom, il n'y en a ni de plus naturelle que l'hypothèse évolutive, ni de plus conforme à la réalité des faits, ni de plus abondante, chemin faisant, en conséquences qui la vérifient. Elle a encore ceci pour elle qu'en général, ceux qui l'ont attaquée ne l'ont pas comprise; et, en vérité, pour la venger de leurs attaques, je n'aurais besoin contre eux que d'eux-mêmes. S'il faut en donner un exemple en passant, n'est-ce pas

une dérision que, pour établir que les genres « n'évolueraient pas » dans l'histoire, on se soit acharné à démontrer que les genres littéraires ne sont point des « entités définies »? Eh! bonnes gens! Mais c'est justement ce que nous ne nous lassons pas de dire au nom de l'évolution; et nous croyons seulement que, la fluidité même des genres littéraires étant soumise à des lois, ce n'est pas une entreprise vaine que d'essayer de découvrir ces lois.

Sur ce fondement, j'ai naguère essayé de montrer, dans un *Manuel de l'histoire de la Littérature française*, comment notre idéal classique, issu du mouvement général de la Renaissance, mais inconscient et d'abord assez incertain de lui-même, s'était rendu compte insensiblement de ses propres tendances en essayant de s'organiser; — comment, dans une seconde phase de son évolution, il avait triomphé des résistances que l'imminence de sa domination avait en quelque sorte conjurées contre lui; — comment, dans une troisième, la plus courte, mais la plus féconde, il s'était réalisé dans des formes aussi voisines de la perfection de leur genre que la grande peinture italienne ou que la sculpture grecque; — comment, au cours d'une quatrième phase, on avait prématurément et vainement essayé de secouer le joug, non pas précisément et ainsi qu'on le dit, des « règles », mais des « modèles » qu'il avait proposés à l'universelle admiration; — et comment enfin, dans la

cinquième, rien d'humain n'étant éternel, il s'était désorganisé sous le triple effort de la longueur du temps, de l'exagération de son propre principe, et du besoin intérieur de se renouveler.

Je me propose aujourd'hui de développer, dans la présente *Histoire de la Littérature française classique,* ce que je n'avais pu qu'indiquer sommairement dans le *Manuel.*

Elle se divise en cinq parties, qui seront :

I. De Marot a Montaigne (1515-1595);

II. La Crise de la Préciosité (1595-1660);

III. L'Age classique (1660-1695);

IV. La Querelle des Anciens et des Modernes (1695-1750);

V. De Rousseau a Victor Hugo (1750-1830).

La mort de M. Ferdinand Brunetière avait momentanément arrêté la publication de l'*Histoire de la Littérature française classique.*

Des amis et des élèves du Maître ont pensé qu'il serait possible de faire paraître la suite de cette *Histoire de la Littérature classique.* Les nombreuses notes et plans laissés par M. Brunetière constituaient un premier élément. D'autre part les Cours professés à l'École normale supérieure ont été soigneusement recueillis par ses auditeurs.

M. Michaut, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris, a bien voulu se charger d'établir le 3e fasci-

cule du Tome I. M. Doumic, collaborateur de M. Brunetière à la *Revue des Deux Mondes* et son ami, a accepté d'assurer le travail nécessaire de confrontation pour le reste de l'ouvrage.

Dans ces conditions, l'Éditeur espère pouvoir livrer prochainement au public une œuvre qui sera l'expression aussi fidèle que possible de la pensée du Maître et qui constituera le testament littéraire du grand critique.

Le nombre des volumes ne peut toutefois être encore précisé.

(*Note de l'Éditeur*).

INTRODUCTION

LA RENAISSANCE LITTÉRAIRE

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE EN ITALIE

Comment et pourquoi les littératures de l'Europe moderne, à un moment précis de leur histoire, — et le même, à quelques années près, pour elles toutes, — se sont-elles détournées des voies où il pouvait sembler que leur passé les engageât? pour quelles raisons ont-elles toutes accepté la direction de l'esprit de la Renaissance? et quel est enfin le sens ou la portée de tout ce que ce nom lui-même de Renaissance enveloppe de faits et d'idées à la fois solidaires et contradictoires? Telles sont les questions auxquelles il nous faut d'abord essayer de répondre, si nous voulons entendre quelque chose à la formation de l'idéal classique, et, pour y répondre, il suffit de les bien poser.

I

Car, de dire avec un historien, dont la formule a fait fortune, que la Renaissance c'est « la découverte de l'homme » et la « découverte du monde », n'est-ce pas

beaucoup dire, et cependant n'est-ce pas, en vérité, ne rien dire, ou du moins rien que d'apocalyptique? Observons donc, plus simplement, que, — quoi que l'on puisse penser de la Renaissance en général et des deux cent cinquante ou trois cents ans d'histoire au cours desquels se sont développés, contrariés, et finalement enchaînés les faits ou les idées qui la constituent, — ce qui est bien certain, c'est qu'elle a commencé par être, à l'origine, un fait, si je puis ainsi dire, proprement et exclusivement italien. Qu'y a-t-il donc de plus naturel, de plus légitime, de plus nécessaire même que de le considérer d'abord comme tel, sans y rien mêler de ce que l'on connaît des conséquences qui n'en sont résultées que plus tard? de l'étudier dans son principe, qui, comme tous les commencements, a dû être modeste? et de l'éclairer de sa lumière propre avant d'appeler à notre aide les théories trop ambitieuses qui, depuis une centaine d'années, en ont plutôt obscurci le sens? C'est ce que l'on peut aisément faire en recourant aux historiens de la littérature italienne. Il n'y en a pas de « mieux informés; » et, quand ils le seraient moins, un instinct héréditaire en ferait encore et toujours pour nous, je ne dis pas les juges les plus impartiaux, mais les plus sûrs témoins et les plus autorisés des « choses d'Italie ».

L'un des plus éloquents d'entre eux, dont l'éloquence va parfois jusqu'à la déclamation, Luigi Settembrini, dans ses *Leçons de Littérature italienne* [1], a divisé l'histoire de la renaissance littéraire en trois périodes, qu'il étend : la première, de 1304 à 1374; — la seconde, de

1. *Lezioni di Letteratura italiana*, dettate nell' Università di Napoli, da Luigi Settembrini, 3 vol. in-18; 16e édition, Naples, 1894, Morano.

1374 à 1492; — la troisième, de 1492 à 1564, et auxquelles il donne les noms caractéristiques de : 1° *lo Svolgimento spontaneo*; 2° *l'Erudizione*, et 3° *l'Arte pagana*. A la vérité, ce n'est pas sans quelque intention, facile à discerner, qu'il fait ainsi coïncider « le développement spontané » de la littérature italienne avec la « Captivité de Babylone », — ce sont, comme l'on sait, les soixante-dix ans du séjour des Papes en Avignon; — et nous entendons bien que l'année 1492 n'est pas du tout pour lui l'année de la découverte de l'Amérique, mais celle de l'invasion armée des Français en Italie. Il faut se défier, en général, de cette manière de dater les époques de l'histoire de la littérature ou de l'art par les événements de l'histoire politique, et la confusion est dangereuse. Mais elle l'est peut-être moins en Italie qu'ailleurs; et, au reste, puisque la division de Settembrini ne diffère guère de celle qu'a proposée John Addington Symonds dans son grand et bel ouvrage sur *La Renaissance en Italie*, nous pouvons la tenir pour conforme à la réalité des faits[1].

Le même Settembrini dit encore : *Il popolo italiano ha avute due vite, due civiltà, due religioni, due lingue; e pure non sono due popoli, ma uno : e come il fanciullo si riconosce nell' uomo, cosi l'antico popolo si riconosce nel nuovo. La continuità tra l'antico ed il nuovo è il primo carattere della vita e dell' arte italiana.* Il y aurait

1. Voici les trois périodes que distingue John Addington Symonds : 1° de la « vision » de Dante à la mort de Boccace, 1300-1374; — 2° de la mort de Boccace à la mort de Laurent de Médicis, 1375-1448; — et 3° de la mort de Laurent de Médicis au sac de Rome, 1448-1527, ou à la mort de l'Arioste, 1448-1533. Cf. *Renaissance in Italy*, by John Addington Symonds, 8 vol. in-8°, nouvelle édition, Londres, 1897, Smith et Elder.

ici beaucoup à parler et même à discuter! Cette *continuité* — que l'historien souligne — n'apparaît pas tout d'abord, et on s'empêche difficilement de songer qu'au contraire, depuis le dernier des Romains jusqu'au premier des Italiens, aucune terre n'a peut-être vu s'opérer plus de mélanges de races que l'Italie du moyen âge. Mais, d'autre part, il est pourtant vrai que la transition du « latin populaire » aux langues littéraires qui en sont issues n'a été nulle part aussi rapide qu'en Italie. Il est encore vrai que, de la Rome des Empereurs en devenant celle des Papes, « la Ville Éternelle » n'a pas cessé d'être le centre de l'Italie et « l'ombilic » du monde occidental. Et enfin il est vrai, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître qu'autant qu'il soit possible d'assigner une date précise à ces grands événements, ou de remonter à la source de ces grands courants, la Renaissance n'a commencé d'être que du jour où il a été décidé par le destin que l'Italie ne serait pas allemande. En ce sens la Renaissance est donc la bien nommée! Ce qui la caractérise et ce qui la définit en son principe, c'est bien la reprise du génie italien par lui-même. Délivré désormais de la domination ou plutôt de l'oppression du barbare, le génie italien est rendu à sa vraie nature. Et la question sera plus tard d'examiner ce qu'est en soi cette vraie nature, mais on peut dire, il faut dire dès à présent qu'elle ne s'est « posée » qu'en « s'opposant » à celle de ses maîtres étrangers, ou, pour user de termes moins pédantesques, elle ne s'est déterminée qu'en retournant à ses plus lointaines origines.

Trois hommes ont rempli la première période, celle du « développement spontané » de la littérature ita-

lienne : Dante, 1265-1321; Pétrarque, 1304-1374, et Boccace, 1313-1375. Nous n'avons point ici à les étudier en eux-mêmes, et je n'oublie pas que mon objet est l'histoire de la littérature française. Nous n'avons pas non plus à montrer combien et en quoi ils diffèrent l'un de l'autre. Mais ce que nous ne pouvons nous dispenser d'indiquer, c'est ce qu'ils ont tous les trois en commun parmi leurs différences.

Et d'abord, tous les trois, à des degrés divers, mais éminents, ils sont les « créateurs de la langue italienne » : je veux dire les formateurs ou les initiateurs de cette claire conscience de soi que prend toute une race d'hommes en s'entendant parler une langue qui n'appartient qu'à elle. L'honnête et laborieux Littré, — peut-être se le rappelle-t-on, — eut un jour l'idée tout à fait singulière de traduire un chant de la *Divine comédie* en vers français du XIIIe siècle, et c'est une des pires erreurs où jamais la philologie ait induit la littérature. Organique, parfaite et complète en soi, je le veux bien, la langue française du XIIIe siècle est très éloignée d'être la langue de Molière et de Racine, de Lamartine et de Victor Hugo. Au contraire la langue de Dante, celle de Pétrarque et celle de Boccace est déjà l'italien de nos jours, ou, pour mieux dire encore, l'italien de tous les temps.

En second lieu, ces trois grands hommes sont, ainsi qu'on l'a dit, « les premiers des modernes », et on a voulu dire, — ou du moins j'entends par là, — les premiers qui, dans l'histoire des littératures modernes, aient une physionomie à eux, caractérisée nettement, et qui soient en un mot ce que nous appelons des « individualités ». On ne saurait trop rappeler cette phrase de

Pétrarque dans une lettre à Boccace : *Est sanè cuique naturaliter, ut in vultu et in gestu, sic in voce et sermone quiddam suum ac proprium, quod colere et castigare quam mutare quum facilius, tum melius atque felicius sit.* S'il ne faut assurément pas s'exagérer la portée de ces quelques lignes, elles disent pourtant ce qu'elles disent; et, au XIVe siècle, rien n'était plus nouveau que d'affirmer ainsi le droit de l'écrivain à manifester au dehors ce qu'il trouvait en lui de plus particulier : *quiddam suum ac proprium.* L'homme du moyen âge n'avait senti et pensé qu'en troupe, ou pour le moins en groupe. Si Dante, Pétrarque et Boccace sont les « premiers des modernes » c'est, avant tout, pour avoir exprimé les sentiments et les idées de Boccace, de Pétrarque et de Dante.

Et tous les trois enfin, quoique tous les trois Florentins, et tous les trois différemment, mais également hostiles aux Papes, sinon à la Papauté de leur temps, ils n'en ont pas moins eu à un haut degré la vénération, ou la religion de Rome. C'est en eux le sentiment de cette *continuité* dont l'historien nous parlait tout à l'heure. Ils l'ont même eu à un si haut degré, le sentiment de cette *continuité*, qu'ils en ont oublié par moment tout le reste, et qu'étant tous les trois passionnément animés du désir de perpétuer leur nom, — *perpetuandi nominis desiderio*, — ils ont moins compté, pour y réussir, sur les œuvres qui devaient pourtant les immortaliser, que sur leur latin et sur leur connaissance, telle quelle, de l'antiquité.

La chose est-elle douteuse pour Dante? et croira-t-on difficile, ou impossible même, qu'à ce poème, qui fut l'œuvre de toute sa vie, l'auteur de la *Divine Comédie* ait

préféré, dans le secret de son cœur, son *De vulgari Eloquio* ou son *De Monarchia*? Mais, pour Pétrarque et pour Boccace, il n'y a rien de plus certain. Si Pétrarque a mis dans son *Canzoniere* « tout son génie et tout son cœur », c'est dans son *Africa*, ce long poème latin en l'honneur des Scipions, qu'il avait mis toutes ses espérances de gloire, et c'est aussi dans ses *Essais* à la manière de Sénèque, ou de Cicéron : *De Ignorantia sui ipsius et aliorum*; *De Contemptu mundi*; *De Remediis utriusque fortunæ.* Pareillement Boccace, dont on pourrait dire que le *Décaméron* n'a été que le délassement libertin de ses travaux plus sérieux, de son *De Genealogia Deorum*, ou de son *De Viris illustribus.* Voyez encore, dans leur « correspondance », quel fut le grand intérêt et l'occupation passionnée de leur vie. Poètes ou conteurs par occasion, ce sont avant tout, — et je dirais presque « professionnellement », — des humanistes, des lettrés, des érudits. Leur argent se dépense en achats de manuscrits, et quand le prix en est trop élevé pour qu'ils s'en puissent rendre acquéreurs, alors, leurs loisirs s'emploient à les copier de leur propre main. Échangent-ils entre eux quelques présents? Ce sont des palimpsestes! Ils ne savent pas le grec; mais, s'animant ou s'exaltant à la pensée que d'autres le sauront un jour, ils remplissent de manuscrits grecs les bibliothèques de Toscane, et, pour l'apprendre eux-mêmes, ils s'embarrassent de Léonce Pilate, qui est laid, malpropre, grossier, de mauvais caractère, fort ignorant d'ailleurs, mais qui est de Thessalonique, et qui leur explique ou leur commente Homère[1].

1. Il convient, à ce sujet, de placer ici une observation capitale, qui est que le rétablissement de ce qu'on pourrait appeler les communi-

On le voit par là : — très différente, en ce point, de celle de Dante, et aussi de celle de ce Cicéron qu'ils admirent si fort, — leur vie est retirée, séparée, détachée de l'usage de la vie quotidienne! Ce sont déjà, comment dirai-je? non pas même des humanistes, mais des bibliothécaires; et, encore une fois, Latins autant ou plus qu'Italiens, il semble qu'ils aient eux-mêmes méconnu leur principal titre de gloire.

Certes, à la distance où nous en sommes, on ne saurait imaginer de plus glorieux commencements que ceux de

cations littéraires de l'Italie et la Grèce est antérieur de plus de cent ans à la date de la chute de Constantinople (1453).

On peut même dire davantage, et, par exemple, le grec n'avait jamais cessé d'être usuel dans l'Italie du Sud, et notamment en Calabre (Cf. Humphredus Hodius : *De Græcis illustribus*, etc., Londres, 1742, C. Davis). La colonie grecque n'avait jamais cessé d'être nombreuse à Rome, ni les moines grecs, et parmi ces moines il y en avait beaucoup de très instruits (Cf. Duchesne : *Les Églises séparées*, Paris, 1896, A. Fontemoing). A quoi, si l'on ajoute qu'à Ravenne et jusqu'à Florence les influences grecques s'étaient continuées dans l'art, et commercialement enfin à Venise, à Pise et à Gênes, on sera convaincu que la rupture n'avait jamais été complète entre Rome et Byzance; et le schisme même de Photius n'avait pu réussir à la consommer. Dans ces conditions, il était tout naturel que la curiosité du grec s'éveillât ou se réveillât dans l'Italie du *Trecento* en même temps que celle du latin; et c'est en effet ce qui est arrivé. Le premier livre de l'ouvrage d'Humphredus Hodius ou Hody est intitulé : *De Græcis illustribus qui ante excidium Constantinopolis lingua græca et litteratura humaniore Italiam illustrare cœperunt.* J'aurai plus d'une fois l'occasion de protester contre cette « littérature plus humaine » dont l'Italie serait redevable à la générosité des hellénistes; mais il ne s'agit ici que de la question chronologique, et on voit comment elle doit être résolue.

Enfin, on remarquera que, longtemps avant la chute de Constantinople, de nombreux Italiens avaient passé en Grèce, pour se perfectionner dans l'étude du grec. Tel est entre autres, et au premier rang, cet extraordinaire aventurier de l'érudition, François Filelfe, qui s'était même marié, à Constantinople, avec la petite-fille d'Emmanuel Chrysoloras, et qui se vantait pour cette raison de connaître un grec plus pur ou plus incorrompu que celui qu'on enseignait dans les chaires ou qui s'apprenait dans les rues, une espèce de grec de harem, « parce que, disait-il, comme les femmes grecques ne sortaient jamais, elles avaient conservé toute la délicatesse et la pureté de l'ancienne langue : *ob solitudinem observabant antiquitatem incorrupti sermonis.* »

la littérature italienne! Songeons en effet que, si le nom de Dante est le seul que nous puissions opposer, comme Latins, au nom de Shakespeare, il est également le seul que nous puissions, en tant que modernes, opposer à celui d'Homère. Le *Canzoniere* de Pétrarque est demeuré la source du lyrisme moderne, ou tout au moins du lyrisme élégiaque, et cinq cents ans après l'amant de Laure, celui d'Elvire, notre Lamartine, dans ses premières *Méditations*, sera plein encore de lui. Et quel est chez nous le conteur libertin, La Fontaine, par exemple, ou Voltaire, qui ne se soit constamment ressouvenu de Boccace et du *Décaméron*? Cependant, et aussitôt après ces débuts, voici que l'Italie tout entière se met à penser, à sentir, à écrire, — on pourrait presque dire à aimer et à vivre en latin. Boccace est mort en 1375, Machiavel ne naîtra qu'en 1469; Pétrarque a cessé de vivre en 1374, l'Arioste ne verra le jour qu'en 1474. Et pendant ces cent ans, ou un peu davantage, on ne dédaignera pas précisément l'italien, mais c'est le latin, avec ses dépendances, je veux dire l'érudition, l'archéologie, la grammaire, qui donnera la fortune et qui fera les réputations littéraires. Même de simples pédagogues, des maîtres d'école, des professeurs de rhétorique, Guarino de Vérone ou Vittorino de Feltre, deviendront des « gloires » locales et nationales. Ils auront, ils ont encore aujourd'hui leur place dans les histoires de la littérature italienne! On n'a pas donné la raison de ce phénomène, car c'en est un, et j'avoue que je ne l'entrevois pas. Essayons-en du moins l'interprétation; et, de cette superstition d'un nouveau genre, essayons de démêler les conséquences qui en sont sorties.

II

Pour en préciser la nature nous ne nous attarderons pas une fois de plus à la biographie tant de fois contée des plus fameux de ces érudits : François Filelfe, par exemple, ou le Pogge. Ceux-ci, nous pouvons le dire, sont vraiment les *condottieri* de l'érudition. S'ils ont beaucoup et prodigieusement travaillé, ils sont surtout célèbres pour l'énormité des injures qu'ils se sont prodiguées entre eux, ou encore pour la multiplicité de leurs aventures, ou enfin pour la cynique audace avec laquelle ils ont exercé ce genre de « chantage » qui devait immortaliser un peu plus tard le nom de l'Arétin. Mais il y a trois de ces « latiniseurs » qui, de l'avis des historiens de la littérature italienne, sont les plus « représentatifs » du mouvement de l'érudition au xve siècle : Giovanni Aurispa, 1369-1459 ; Lorenzo Valla, 1406-1457, et Jovianus Pontanus, 1426-1503.

Le premier, Giovanni Aurispa, — dont un romancier de nos jours s'est plu à ressusciter, pour s'en faire à lui-même une parure, le nom sonore et singulier, — appartient à la génération héroïque des humanistes, celle qui allait étudier le grec à Constantinople ou à Thessalonique, et qui en rapportait, sous la forme de manuscrits, le « trésor » de l'hellénisme. On fait honneur à Aurispa de n'en avoir pas, à lui tout seul, retrouvé ou, en tout cas, rassemblé moins de deux cent trente, et dans le nombre ceux des *Œuvres* de Pindare, de Xénophon, de Platon, de Callimaque, de Plotin, de Proclus, de Lucien, de Strabon, etc. Il fut d'ailleurs en son siècle un profes-

seur éminent, que Bologne et Venise, Florence et Ferrare se disputaient et s'attachaient tour à tour; mais il a peu écrit, et son mérite propre ne semble pas avoir dépassé celui d'un bon grammairien. Et, en effet, on n'en est encore de son temps qu'à reconstituer la bibliothèque de l'hellénisme, à se reconnaître parmi tant de richesses, et à en dresser l'inventaire. Admirable modestie de tant de savants hommes qui, ne se faisant pas une mince idée d'eux-mêmes, se sont néanmoins rendu compte qu'avant de puiser librement et abondamment aux sources antiques, il fallait d'abord les avoir « classées », en avoir reconnu l'origine et rétabli la première pureté! Aurispa n'a rien fait de plus, ou peu de chose, quelques mauvais vers, qui lui ont d'ailleurs suffi pour se voir décerner, dit-on, « la couronne des poètes », et pour conserver jusqu'à nous la réputation de l'un des plus glorieux rénovateurs de l'une et de l'autre langue : *uno dei più valenti ristoratori di amendue le lingue.* Les « deux » langues, ce sont toujours le grec et le latin.

Lorenzo Valla est déjà un autre homme, et quelque chose du moraliste, — mais quel moraliste, on va le voir! — s'ajoute en lui aux qualités ordinaires du philologue et de l'érudit. Aussi bien personne n'a-t-il été plus admiré, plus loué, plus vanté de ses contemporains : j'en excepte seulement le Pogge, avec lequel il a échangé, dit un historien de la littérature italienne, « les plus infâmes pamphlets qui aient jamais vu le jour ». Et vraiment il y a de quoi nous surprendre un peu, dans cette grande réputation, quand nous parcourons l'un de ses principaux ouvrages : *Elegantiarum linguæ latinæ, libri sex*, lequel n'est après tout qu'un recueil d'observations gram-

maticales ou philologiques. Non pas, assurément, que ce soit chose vaine, en un certain sens, que de connaître la nuance précise qui sépare *ortus* d'*oriundus* et *percontor* d'*interrogo* ! C'est au fond, et nous le redirons plus d'une fois, la question même de la propriété, de la précision, de la netteté du style. Mais, qu'une réputation se soit fondée sur un livre qui n'est qu'un Dictionnaire de remarques de cette nature, et une réputation durable, une réputation européenne! c'est ce que nous aurions quelque peine à comprendre, si nous n'avions vu, de nos jours, la même gloire s'attacher aux travaux de quelques-uns de nos indianistes ou de nos romanisants. Je veux dire qu'aux yeux des Italiens du *Quattrocento* la « révélation » de l'antiquité gréco-latine a paru quelque chose d'aussi considérable qu'aux nôtres, en notre temps, la révélation de notre moyen âge ou du monde oriental. Il leur a semblé qu'un voile se déchirait, ou, — pour me servir encore d'une autre comparaison, plus exacte peut-être, — un horizon qu'on touchait de la main s'est tout à coup reculé jusqu'à l'infini, et par delà cet horizon on a pressenti qu'il y en avait, qu'il s'en ouvrirait un jour d'autres encore. C'est ce qui explique le succès des *Elegantiarum linguæ latinæ* et la réputation d'un Lorenzo Valla[1].

Aussi bien, les mots, quand on les entend, conduisent-ils nécessairement aux idées, et on s'en aperçoit assez dans un autre livre de Valla, son *De Voluptate ac summo bono*. La philosophie en est très simple, et elle en est franche ; on peut même dire qu'elle en est

1. Voyez sur Lorenzo Valla le livre de M. Girolamo Mancini : *Vita di Lorenzo Valla*, un vol. in-8°, Florence, 1891, Sansoni.

cynique. Elle consiste à croire que tous nos besoins ont droit à leur satisfaction, puisqu'ils sont en nous, et qu'ainsi, de toutes les indications, les plus sûres ou les seules infaillibles sont celles de la nature. *Omnis voluptas bona est* : et, de ce principe, qu'il pose, Valla n'hésite pas à tirer toutes les conséquences. On les entrevoit, sans que nous les précisions davantage. On conçoit également que de sévères historiens s'en indignent, et nous nous en indignons volontiers avec eux. Mais, où nous ne pouvons les suivre, c'est quand ils essaient, à ce propos, de distinguer deux courants dans le mouvement de la Renaissance : le bon et le mauvais, ou le faux et le vrai, comme ils disent d'une manière moins conforme encore à la réalité [1]. Il n'y a eu de fait qu'*une* Renaissance, comme il ne devait y avoir un jour qu'*une* Révolution; mais, la Révolution et la Renaissance n'existant que par et dans les hommes qui en ont été les artisans ou les instruments, il est humain que l'on n'ait pas travaillé tous ensemble à la même œuvre de la même manière, ni cru peut-être travailler à la même œuvre. Nous oserons de plus avancer que, si l'esprit de la Renaissance est bien tout entier dans un livre, c'est dans un livre comme celui de Valla. Les faits ont leur logique et cette logique sa nécessité. Il n'était pas humainement possible que, par delà le poète Prudence, on retournât à Catulle ou à Martial, ni, par delà saint Augustin ou saint Jérôme, à Cicéron, sans retourner au paganisme. Il ne l'était pas davantage qu'on retournât au paganisme sans retomber

1. Voyez à cet égard J. Janssen. *L'Allemagne au temps de la Réforme*, traduction E. Paris, Paris, 1890-1899, Plon; et surtout L. Pastor, *Histoire des Papes depuis la fin du moyen âge*, traduction Furcy Raynaud, Paris, 1888-1898, Plon.

à cette adoration des énergies de la nature qui en avait été toute la religion. Et peut-être même n'était-il pas humainement possible que l'on essayât de parer au danger ni qu'on le reconnût avant d'y avoir succombé. Les Papes même ne l'ont pas pu! Et, pour toutes ces raisons, si ce serait sans doute faire à Lorenzo Valla trop d'honneur que de voir dans son *De Voluptate* un de ces livres « essentiels » qui résument l'esprit de toute une époque, il ne faut pas moins convenir qu'il est l'un des livres « significatifs » de la Renaissance, et qu'autant pour le moins que ses *Élégances latines* il a dû contribuer à l'extraordinaire réputation de son auteur.

Après cela nous pouvons passer rapidement sur ses autres ouvrages, sur ses traductions de l'*Iliade*, d'*Hérodote*, de *Thucydide*. Bayle prétend « qu'elles ne sont pas bonnes », et il ajoute qu'au surplus Valla ne savait pas assez de grec pour se hasarder en de telles entreprises. Ses *Notes sur le Nouveau Testament* semblent avoir été meilleures; Érasme en faisait grand cas; Richard Simon ne les a point jugées méprisables; et, si nous en faisons ici la remarque, c'est qu'il y faut voir une des premières applications de la philologie à l'exégèse. Il en faut voir une de la critique historique à l'histoire religieuse dans son écrit sur *La Donation de Constantin*. Ce sont en même temps d'importants témoignages de ce qu'il y avait d'hostile à l'Église, pour ne pas dire au christianisme, dans l'esprit de la Renaissance. On ne saurait être ensemble « idolâtre et chrétien » : Lorenzo Valla est l'un des premiers qui s'en soient aperçu. Et ce dernier trait, qui achève de peindre l'homme, achève aussi de nous expliquer la nature et la durée de sa réputation.

La réputation d'*Il gran Pontano*, comme on l'appelle, n'est pas moindre. Il est la gloire de cette école napolitaine — ce sont ici les propres termes du savant Tiraboschi — à laquelle « on ne saurait refuser l'honneur d'avoir, autant qu'il était possible, ramené l'Italie au siècle d'Auguste »; et nous sommes en état, maintenant, de mesurer la portée de cet éloge. Et, en effet, on a de Pontanus des vers latins dont je ne voudrais m'aventurer à juger ni la facture ni la langue, mais qui respirent en tout cas le paganisme le plus pur, et, dans ses *Amours*, dans ses *Bains de Baïes*, dans ses *Iambes*, comme aussi bien dans ses *Dialogues*, ou encore dans ses *Essais*, on serait fort embarrassé de trouver ou de dénoncer la moindre trace de « christianisme ». Notons en passant les titres de quelques-uns de ces *Essais : De Obedientia*, *De Prudentia*, *De Fortuna*, *De Immanitate*, qui font songer d'avance à des chapitres de Montaigne. L'indication est d'autant plus intéressante à retenir que, si Pontanus est un épicurien, il est surtout un sceptique, ou un indifférent, et ses admirateurs eux-mêmes ne peuvent s'empêcher de critiquer en lui « ce génie de la négation et de l'indifférence qui devait, ajoutent-ils, si cruellement nuire à l'Italie[1] ». Je m'étonne seulement qu'ils n'aient pas reconnu la raison de ce scepticisme, et qu'elle se tirait du même fond que ce qu'ils admirent dans un Pontanus ou dans un Valla.

1. « *Il genio della negazione e della indifferenza che nuocerà tanto all' Italia* », Settembrini, t. I, p. 274. Cf. G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, édition de 1822, Milan, Société typographique des Classiques italiens; livre III, ch. IV, § 29 et sqq.

III

Quel est en effet le résultat de ce retour à l'antique, auquel on peut bien dire que travaille comme en corps toute l'Italie du *Quattrocento*, et dans les arts plastiques, n'omettons pas d'en faire la remarque, aussi bien qu'en littérature? Car, toutes les Académies qui se fondent alors un peu partout ne tendent guère qu'à ce but : Académie Platonicienne, sous l'impulsion de Cosme et de Laurent de Médicis; Académie Romaine, sous la direction de Pomponius Lætus; Académie Napolitaine, dont notre Pontanus en est le grand homme; Académie Vénitienne ou d'Alde Manuce. Il s'agit d'effacer, d'abolir, d'anéantir mille ou douze cents ans d'histoire, et l'érudition en paraît le meilleur ou le plus sûr moyen. Mais, la conséquence en est qu'il s'insinue, par l'antique, dans l'esprit de la Renaissance, — avec beaucoup d'autres choses qui se développeront ultérieurement, et notamment avec ou par l'intermédiaire de la religion de la forme, — un principe de ruine, que personne peut-être n'a mieux caractérisé, mieux défini, ni mieux nommé qu'un critique italien, Francesco de Sanctis, en l'appelant l'*indifférence au contenu*. La page vaut la peine d'être citée tout entière.

« C'est alors, dit-il, que, de toute cette érudition et de toute cette latinité s'engendre l'indifférence au contenu : *l'indifferenza del contenuto*. Il n'est plus question de savoir si l'on a quelque chose à dire, mais uniquement *comment* on le dira. Secrétaires de princes, de Papes ou de Rois, tous ces latinistes sont habiles à revêtir de leur

rhétorique ce qu'ils n'ont pas pensé. La belle unité de la vie, telle que l'avait imaginée Dante, l'accord intime de l'action et de l'idée est désormais rompu. L'homme de lettres n'est pas obligé d'avoir une opinion, on ne le lui demande pas, et bien moins encore d'y conformer sa vie. Ses idées lui viennent d'ailleurs, du dehors; il n'est chargé que de leur donner une forme : *pensiero è per lui un dato, venutogli dal fuori.* Et en effet son imagination est un magasin de phrases, de sentences, d'élégances; son oreille est remplie d'harmonies et de cadences, vides d'ailleurs de tout contenu. Ainsi, dans l'Italie d'alors, naissent l'homme de lettres et la forme littéraire : *il letterato e la forma letteraria*[1]. »

Ce jugement n'est-il pas un peu dur? « On se dit ces choses-là à soi-même » : on trouverait mauvais qu'un étranger les prît au pied de la lettre; et on aurait raison. Tout est relatif! Il n'y a point, en littérature ou en art, de qualités qui n'aient quelque défaut pour revers, ou du moins je n'en connais pas; mais, réciproquement, les défauts ne vont pas sans quelque compensation, et justement tel est ici le cas. « L'indifférence au contenu », telle que Francesco de Sanctis vient de la définir, — et peut-être l'a-t-on déjà vu, — ressemble beaucoup à ce qu'on appelle de nos jours la « théorie de l'art pour l'art ». Ce n'est pas ici le lieu de l'examiner à fond. Mais ce que nous pouvons pourtant dire c'est, qu'étant toutes les deux nées de cette idée très juste que la manière dont on dit les choses ne laisse pas d'y ajouter quelquefois du prix, elles ne sont donc toutes les deux qu'une déviation, si

1. Francesco de Sanctis, *Storia della Letteratura italiana*, 2e édition, Naples, 1873; Morano, t. I, p. 368 et sqq.

on le veut, ou une exagération, mais aussi une affirmation du « sentiment de l'art ».

C'est ce que l'on voit bien dans le *Roland furieux* de l'Arioste, qui paraît en 1515, et qui est ainsi, par sa date, le chef-d'œuvre où vient aboutir l'inspiration de la Renaissance littéraire. On appelle communément l'Arioste le « prince des poètes italiens », et on ne saurait nier qu'il en soit le plus « séduisant ». Il en est également le plus voluptueux. Jamais poète fut-il cependant plus indifférent au contenu de son sujet ? L'auteur de la *Divine Comédie* était un croyant, et pareillement, c'en sera un autre que le maladif élégiaque de la *Jérusalem délivrée.* Pétrarque a sincèrement et profondément aimé Laure de Noves. Mais l'Arioste, lui, *messer Lodovico*, comme on l'appelle, — et a-t-on jamais appelé Pétrarque, *messer Francesco*, ni le Tasse, *messer Torquato* ? — l'Arioste, bien loin de croire à son épopée, ne croit même pas à ses personnages, et on pourrait dire qu'il s'en moque, si ce n'était ce qu'il y a de bonhomie, d'indulgence et de grâce dans son « sourire ». Avons-nous besoin d'ajouter que son *Roland* n'enferme point de sens caché, n'a rien d'allégorique ou de symbolique, n'est l'enveloppe d'aucune philosophie ?

D'où vient donc l'admiration qu'il inspire à tous les Italiens, la prédilection qu'éprouvent pour lui tous les critiques ou tous les historiens de la littérature ? et comment se fait-il qu'ils trouvent tous, pour le louer, des mots qui sont comme des caresses, et des enlacements de phrases qu'on serait tenté de dire amoureux ? C'est qu'il représente pour eux *l'art italien* : il est pour eux dans la poésie ce que sont en peinture Corrège ou Titien. Mais

la perfection de cet art, en quoi consiste-t-elle, sinon dans le charme de l'exécution? Charme subtil, indéfinissable, qu'on ne saurait analyser, et dont le pouvoir vainqueur est précisément fait de ce qu'il a d'inanalysable! Mais ce pouvoir serait-il si grand, cette exécution serait-elle si parfaite, cet art enfin serait-il ce qu'il est, si le poète, indifférent à tout, sauf à son art, n'avait pas cru qu'il y eût une secrète jouissance dans la seule perfection de la forme, et, tranchons le mot, « une manière de dire les choses », au prix de laquelle c'est peu de chose que la nature des choses que l'on dit? L'auteur du *Roland furieux* n'est pas seulement le « prince des poètes italiens », il l'est aussi de ceux qui ont cru que l'art se suffisait à lui-même; et n'est-ce pas en cela que son poème est le plus fidèle portrait qu'il y ait du génie italien : *el miglior ritratto della nostra indole, del nostro immaginare e di tutte le nostre condizioni morali*[1]?

Il faut dire encore quelque chose de plus : l'auteur de ce poème si extravagant et si fou, dont il semble que le caprice ait seul déterminé le choix, est pourtant un grand « réaliste », et il n'y a pas de tableaux plus ressemblants que les siens. On ne saisit pas avec plus de rapidité le relief et la couleur des choses; on ne les rend pas avec plus de justesse. Ce n'est pas moi qui parle : ce sont toujours les critiques italiens[2]. Et ceci encore est un trait du génie italien que la « latinisation de la culture »

1. L. Settembrini, *Lezioni*, etc., t. II, p. 64, 65.
2. Cf. de Sanctis : « *Ci è l'oggetto per sè stesso, che si spiega naturalmente. Il poeta fissa l'esteriorità nel punto che è viva.... Nessun movimento subbiettivo viene a turbare l'obbiettivita del suo quadro... Non ci è il poeta, ci è la cosa che vive, e si move, e non vedi che la move, e pare si mova da sè* ». (*Storia*, etc., II, 30.)

non seulement n'a pas altéré, mais, au contraire, elle l'a développé. Le latin est une langue éminemment réaliste. La justesse de l'observation ne s'apprend nulle part mieux qu'à son école; et si l'on en pouvait douter, il suffirait de songer au grand prosateur contemporain de l'Arioste : je veux parler de Machiavel, 1469-1527. « L'indifférence au contenu » — qui peut-être, si nous transportons l'expression en morale, est tout le machiavélisme, — n'a certainement troublé chez l'auteur de l'*Art de la Guerre* et du *Prince* ni la lucidité de la vue, ni la pénétration du regard, ni « l'objectivité » de l'exécution. Enfin, — et on essaiera vainement de dire le contraire, — comme il n'y a pas eu, comme il n'y aura jamais de grande littérature ou de grand art sans doctrine, l'érudition gréco-latine, en dépit de « l'indifférence au contenu », n'a pas laissé d'en procurer une à l'Italie du quinzième siècle. C'est ce qu'il nous reste à montrer pour conduire l'histoire littéraire de la Renaissance italienne jusqu'au moment précis où, de purement italienne, elle va devenir européenne.

Il y avait alors bien des années qu'entre les Grecs émigrés de Byzance en Italie une discussion s'était élevée, très vive et souvent discourtoise, — comme en ce temps-là toutes les discussions, — sur les mérites respectifs d'Aristote et de Platon[1]. Les Italiens, faute de savoir encore assez de grec, étaient demeurés spectateurs assez indifférents de la querelle, quand, vers le milieu du siècle, il plut à ce dilettante qu'était Laurent de Médicis,

1. Un érudit français de la fin du XVIIe siècle, Boivin, l'a savamment résumée dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.

de prendre le parti de Platon et de fonder, pour le soutenir, son Académie Platonicienne. L'objet de l'Académie Platonicienne était en effet, et expressément, « de répandre les œuvres et d'élucider la doctrine de Platon ». Les deux hommes qui le prirent surtout à cœur furent l'omniscient Pic de la Mirandole, mort trop jeune pour donner sa mesure, et Marsile Ficin, 1433-1499. Celui-ci, qui avait débuté par traduire les *Hymnes orphiques*, et le traité de l'*Origine du Monde* attribué à Hermès Trismégiste, se jeta éperdûment, sans boussole ni guide, si l'on peut ainsi dire, sur l'océan indéterminé des rêveries platoniciennes ou même néoplatoniciennes, et, de Florence, la contagion du platonicisme s'étendit bientôt à l'Italie tout entière.

Je parle ici, sans doute, avec un peu de vivacité. C'est qu'à mes yeux, rien n'a contribué davantage à dénaturer l'esprit de la Renaissance que ce faux et vague idéalisme dont le nom même de Platon est devenu synonyme. « La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a point de saveur particulière. » Si ce mot célèbre, — qui n'est pas de Platon, — n'en résume pas moins avec une singulière fidélité l'esthétique platonicienne, j'ose dire qu'il n'y en a point de plus dangereuse ; et on le verra bien par la suite. Mais ce que l'on peut dès à présent concevoir, et ce qu'il faut donc dès à présent retenir, c'est qu'il n'y en avait pas de mieux faite pour détourner l'art de l'exacte observation de la nature et le diriger vers la recherche d'un chimérique idéal. Quand on commence par dépouiller la réalité de tout ce qu'il y a de particulier, d'accidentel, et, à ce titre même, de plus caractéristique en elle, on n'en retrouve pas ainsi l'*ar-*

chétype, pas plus qu'on ne crée l'infini en supprimant les bornes du fini, mais on en fait tout simplement évanouir la substance avec la forme. Et on ne s'en aperçoit pas tout de suite, parce qu'il y a heureusement des degrés dans cette ascension vers une universalité qui n'est que le faux nom de l'insignifiance, mais on continue d'y tendre, et on finit par y arriver. Ce sera l'histoire de l'art italien. Sous l'influence du platonisme, il perdra maintenant, de génération en génération, ce sens aigu de la réalité qui l'avait soutenu, depuis Dante jusqu'à l'Arioste, et sauvé du banal. Après Bramante et Brunelleschi, Bernin, les Carrache après Raphaël, et l'Albane après Michel-Ange! Dans des formes d'un dessin si général, abstrait et « poncif », qu'il ne sera plus du dessin, mais de la géométrie, on ne versera plus que de « l'eau pure », et de temps en temps, pour essayer d'en relever l'insipidité, on y mélangera la senteur populacière des *Maccaronées* de Merlin Coccaie, ou les parfums écœurants qu'on respire dans l'*Adonis* du cavalier Marin.

Tel nous apparaît donc, en ce qu'il a de plus général, et du point de vue de l'histoire de la littérature ou de l'art, le mouvement de la Renaissance italienne. C'est d'abord un effort pour resserrer, après plus de mille ans, la chaîne interrompue des temps. Dans l'ivresse de cet effort, c'est ensuite comme un oubli, — pour ne pas dire une abjuration raisonnée, — de tout ce que ces mille ans ont eux-mêmes ajouté à l'héritage de l'antiquité gréco-latine, et par conséquent au trésor commun de l'humanité. Mais n'étant pas possible à un contemporain de Léon X de se refaire l'âme d'un contemporain d'Auguste ou de Périclès, deux choses résultent de cette abjuration : c'est

le paganisme qui ressuscite dans une société chrétienne; et c'est la religion de la forme, ou des sens, qui remplace la préoccupation de l'idée. On fait appel alors au platonisme pour épurer, pour spiritualiser, pour idéaliser ce sensualisme ou ce réalisme, dont on sent les dangers, et finalement il se trouve qu'on ne le spiritualise ni ne l'épure, mais on en fait évanouir la substance, et avec elle, ce que l'art, par l'imitation de la réalité, entretenait encore de rapports avec la vie. La Renaissance italienne a terminé son évolution, et la Renaissance européenne commence.

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE EUROPÉENNE

On connaît l'hypothèse de Raynouard sur « les langues de l'Europe latine »; et elle est d'ailleurs aussi fausse qu'ingénieuse. Il croyait qu'au sortir de la corruption ou de la décomposition du latin classique, l'Europe latine, dans le temps que son sol se couvrait des œuvres de la même architecture, avait aussi parlé la même langue, qu'il appelait la langue romane, et d'où le français, l'italien, l'espagnol, le portugais s'étaient successivement détachés ou dégagés par voie de différenciation philologique ou historique. Ce qui ne semble pas vrai de l'évolution des langues romanes l'est du mouvement de la Renaissance. Italien d'origine, il a été vraiment « européen » avant de devenir anglais ou français; et c'est ce que deux ou trois dates suffisent à établir. Mais, avant de les préciser, et pour les préciser avec plus d'exactitude, je voudrais essayer de dire quel a été le caractère le plus général de cette Renaissance européenne, et par quels traits elle se distingue de la Renaissance italienne.

I

Nous n'y retrouvons en effet ni ce « naturalisme » ou ce « réalisme de l'observation » que les critiques italiens nous ont appris à reconnaître, dans les octaves du *Roland Furieux* comme dans la prose de l'auteur du *Prince*, ni surtout ce sentiment de l'art qui va fatalement conduire au paganisme ou au dilettantisme l'Italie du XVIe siècle. Ouvrons plutôt les *Mémoires de Philippe de Commynes* ou l'*Histoire du loyal serviteur*. Diplomate ou capitaine, dans cette Italie qui est celle de Léonard et de Michel-Ange, de Raphaël et de Titien, on dirait qu'ils n'ont des yeux que « pour ne point voir ». C'est pis encore des Allemands, et ceux-ci, comme Luther, — qui visite Rome dans le même temps que Commynes négocie à Venise, — n'aperçoivent qu'objet de scandale dans le déploiement de ce qu'on pourrait appeler les pompes de la Renaissance. Et dirons-nous qu'à défaut du sentiment de l'art ou du réalisme de l'observation, ce que la Renaissance européenne emprunte à l'italienne, ce soit l'épanouissement de l' « individualisme »? Je l'ai cru naguère, sur la foi de Burckhardt. Et Burckhardt, qui ne traitait que de la « civilisation en Italie au temps de la Renaissance », avait raison; il a raison. Mais c'était moi qui n'avais pas assez exactement distingué les époques. Il avait raison et j'avais tort. Et bien loin que la Renaissance européenne se puisse caractériser par l'épanouissement de l'individualisme, je dirais au contraire aujourd'hui que ce que j'y trouve de plus significatif, c'est sa tendance à l'humanisme. Il s'agit de reconnaître le sens, et si nous

le pouvons, de déterminer le contenu de ce mot fameux. Il y a, dans l'histoire de la littérature comme dans celle de l'art, des mots dont la définition, sans être libre, n'a toutefois rien de nécessaire, et tel est, par exemple, le mot de *Classicisme* lui-même, ou tel encore le mot de *Romantisme*. Ils n'ont de signification que celle qu'ils tiennent des circonstances, et le contenu, si l'on peut ainsi dire, en est purement historique. Mais il y en a d'autres, comme le mot d'*Humanisme*, dont on ne saurait jamais oublier tout à fait l'origine ou l'étymologie.

Homo sum, et humani nihil a me alienum puto.

On ne conçoit pas, on ne peut pas concevoir de définition de l'humanisme qui soit contradictoire au sens de ce vers célèbre. On n'en conçoit pas qui ne doive être également conforme à ce que Cicéron voulait dire quand il créait ces belles expressions d'*Humaniores litteræ*, ou de *Caritas generis humani*. Ces expressions peuvent d'ailleurs avoir été détournées de leur sens; on peut prétendre, avec un ancien rhéteur, que Cicéron ou Térence parlaient mal quand ils donnaient au mot d'*Humanité* cette signification non moins généreuse que large; mais nous voudrons toujours la retrouver dans les définitions du mot d'*Humanisme*[1], et si nous ne l'y retrouvons pas,

1. Ce rhéteur — et encore ce nom lui convient-il? — est Aulu-Gelle qui, dans un endroit de ses *Nuits attiques* [XIII, 17], a écrit : « Qui verba latina fecerunt, quique his probe usi sunt, *humanitatem* non id esse voluerunt quod vulgus existimat, quodque a Græcis φιλανθρωπία dicitur, et significat dexteritatem quamdam benevolentiamque erga omnes homines promiscuam, sed humanitatem appellaverunt quod Græci παιδείαν vocant, nos *eruditionem institutionemque in bonas artes* dicimus. »

Mais en dépit de son assurance, on pensera sans doute avec nous qu'Aulu-Gelle n'est pas une autorité qui puisse balancer celle de Cicéron ou de Térence; et, au reste, il est bien obligé de convenir que, de son

nous aurons non seulement le droit, mais le devoir de l'y introduire.

C'est pourquoi l'une des meilleures définitions, la meilleure peut-être que l'on ait donnée de ce mot d'*Humanisme*, et en tout cas la plus voisine de celle que je voudrais voir littérairement consacrée, ce n'est pas un humaniste, mais un artiste, un peintre, à qui nous la devons : Eugène Fromentin. Dans une admirable page de ses *Maîtres d'autrefois*, il essaie de démêler les origines de la peinture hollandaise, ou, pour mieux dire, il essaie d'en rapporter les caractères à leur origine, le développement à son principe, et il s'exprime ainsi :

« Il existait un art de penser hautement, grandement, un art qui consistait à faire choix des choses, à les embellir, à les rectifier, qui vivait dans l'absolu plutôt que dans le relatif, apercevait la nature comme elle est, mais se plaisait à la montrer comme elle n'est pas. *Tout se rapportait plus ou moins à la personne humaine, en dépendait, s'y subordonnait et se calquait sur elle, parce qu'en effet certaines lois de proportions et certains attributs, comme la grâce, la force, la noblesse, la beauté, savamment étudiés chez l'homme et réduits en corps de doctrines s'appliquaient aussi à ce qui n'était pas l'homme.* Il en résultait une sorte d'universelle humanité ou d'univers humanisé, dont le corps humain, dans ses proportions idéales, était le prototype. *Histoire, visions, croyances, dogmes, mythes, symboles, emblèmes, la forme humaine presque seule exprimait tout ce qui peut être exprimé par*

temps même, le mot d'*Humanitas*, au moins pour le vulgaire, dont il se montre trop dédaigneux, était la traduction ou l'équivalent du mot grec de Φιλανθρωπία.

elle. La nature existait vaguement autour de ce personnage abstrait. A peine la considérait-on comme un cadre qui devait diminuer et disparaître de lui-même dès que l'homme y prenait place. Tout était élimination et synthèse. Comme il fallait que chaque objet empruntât sa forme plastique au même idéal, rien ne dérogeait. Or, en vertu de ces lois du style historique, il est convenu que les plans se réduisent, les horizons s'abrègent, les astres se résument, que le ciel doit être moins changeant, l'atmosphère plus limpide et plus égale, et l'homme plus semblable à lui-même, plus habituellement accompli de stature, beau de visage, afin d'être plus souverain dans le rôle qu'on lui fait jouer[1]. »

Sans doute, c'est une définition de peintre, et il n'a pas prononcé le mot d'*Humanisme*; mais la définition, on le voit, s'étend, s'applique, et convient à la morale même, et autant à la littérature qu'à l'art. L'humanisme, c'est l'homme devenu la mesure de toutes choses, ou plutôt, — et de peur qu'on ne prenne mal cette formule, qui a deux sens très différents, quoique voisins —, l'humanisme, c'est toutes choses ramenées à la mesure de l'homme, conçues par rapport à l'homme, et exprimées en fonction de l'homme.

Nous pouvons préciser encore davantage. L'humanisme, c'est l'homme rattaché à l'homme dans l'infini du temps, et la diversité des époques jugée du point de vue de l'identité fondamentale de la nature humaine. Tout a changé depuis Homère : la religion et la cité, les mœurs et les coutumes, la manière de vivre et celle de penser,

1. Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, p. 174, Paris, 1876, Plon.

si toutefois on peut dire qu'Ajax et Patrocle aient « pensé ». Nous ne concevons comme eux ni l'objet de l'existence, ni son but. Nous ne vivons pas sous les mêmes cieux; nous ne « buvons pas au même fleuve »; nous n'avons pas les mêmes plaisirs, — ni peut-être les mêmes sens. Et cependant nous les comprenons! Nous sentons avec eux et comme eux! Nous sympathisons à la colère d'Achille et au deuil d'Andromaque! et, depuis que

Trois mille ans ont passé sur les cendres d'Homère!

il n'est pas un de nous que l'immortelle supplication de Priam ne prenne encore par les entrailles! Qu'est-ce à dire? Tant de différences ne sont-elles donc que superficielles! Sous leurs armures et sous nos simarres de drap, d'or et de soie, serait-ce donc le même cœur qui battrait! Et, en effet, Italiens, Allemands ou Anglais, c'est ce que les humanistes de la Renaissance ont vivement éprouvé. Du fond de ces textes qu'ils déchiffraient avec tant de labeur et d'enthousiasme à la fois, ce sont là, et à mesure qu'ils les comprenaient mieux, les images qu'ils ont vues surgir : des hommes tout pareils à eux, qui leur ressemblaient comme des frères, et avec lesquels ils se sentaient autant d'affinités qu'avec les plus familiers de leurs contemporains. Ou plutôt encore, là même, dans la surprise de cette ressemblance, dans l'étonnement joyeux avec lesquels ils ont reconnu sous le Grec « aux belles cnémides » un contemporain de Henri VIII ou de François Ier, là même est la raison de leur enthousiasme, échauffé par cette découverte; — et là même est donc un des caractères de l'humanisme.

Ce n'est pas seulement dans le temps, c'est aussi dans

l'espace, pour ainsi parler, qu'ils ont reconnu cette parenté de l'homme avec l'homme; et cette « reconnaissance », il vaut la peine de le noter, est la découverte ou l'œuvre propre de la renaissance européenne. Les humanistes italiens ne l'avaient pas faite, empêchés qu'ils en étaient par l'excès de leur « orgueil national », et le mépris qui en était naturellement la suite pour les « barbares du Nord ». *Populum latè regem*... Ils étaient les héritiers de Rome, enfin remis par la fortune en possession de leur héritage, et ils en eussent volontiers interdit l'accès à quiconque n'était pas de la famille[1]. C'était leur revanche de mille ans de servitude! Mais précisément les « barbares du Nord », qui avaient d'autres préjugés, s'émerveillaient à leur tour de se trouver semblables ou identiques à ces Italiens, et, faisant un pas de plus qu'eux, ils déduisaient de cette analogie le type ou l'idée de l'homme universel. Les Italiens l'avaient aussi connu cet « homme universel », et c'est l'un d'eux, Léon Alberti, qu'ils avaient salué le premier de ce nom! Mais il arrive que les mêmes mots ne veulent pas dire toujours la même chose. Et tandis que, pour les Italiens, l'homme universel continuait d'être « l'homme apte à tout », le génie souple, ondoyant et divers, l'industrieux Protée qui pouvait prendre à volonté toutes les formes, artiste ou diplomate, philologue ou poète, condottiere ou banquier, l'homme universel devenait, pour l'Europe, ce qui subsiste encore d'humain en chacun de nous quand on a comme retranché de lui ce qui lui est propre et per-

1. Voyez sur ce point : G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, livre VII, ch. 1er, 2e édition, Berlin, 1880, Reimer; et traduction italienne de Valbusa, Florence, 1896, Sansoni.

sonnel le *quiddam suum ac proprium* dont a parlé Pétrarque, et qu'on a ramené son individualité au type normal et moyen de l'homme : *quod ubique, quod semper, quod in omnibus*[1].

Est-ce tout? et, de ce rapprochement ou de cette réconciliation des races et des temps dans la notion commune d'humanité, ne peut-on pas dire qu'il devait nécessairement résulter un adoucissement des mœurs ou un « perfectionnement nécessaire »? On le peut, on le doit même; et la définition de l'humanisme se complète en remontant ainsi jusqu'à son origine étymologique. Conformément à l'idée latine, développée, précisée, réalisée par l'idée catholique, voici que l'analogie ou plutôt l'identité des sentiments, sous la différence des temps et des

1. Ce sont les mots fameux dont saint Vincent de Lerins, dans son *Commonitorium*, s'est servi pour caractériser ou pour définir la vérité catholique; et la citation que nous en faisons nous est une occasion naturelle d'expliquer ici comment et pourquoi la Papauté, bien loin de se défier de l'humanisme, l'a au contraire encouragé de toutes ses sympathies et de toutes ses faveurs.

Encore une fois, ce n'est pas qu'il y ait deux Renaissances, une fausse et une vraie, ni que la Papauté n'ait pas vu, quoique un peu tard, ce qu'il y avait de danger pour la religion au terme de cette résurrection de l'antiquité. Les clameurs des Sorbonnes ont fini par l'en avertir. Mais elle a cru, non sans raison, qu'elle se rendrait maîtresse du mouvement et, en attendant, forte de cette confiance, ce qu'elle a voulu voir principalement dans l'humanisme, ç'a été la reprise de possession du monde occidental par le génie Latin et la domination de la Rome des Pontifes succédant à celle des Empereurs. Elle y a vu encore, au lendemain du schisme d'Occident, l'unité chrétienne réparée, refaite et consolidée sous la tutelle, par le moyen de ce même génie Latin. Et elle y a vu enfin la réalisation de l'universalité Catholique étendant désormais son empire jusque sur les temps qui l'avaient elle-même précédée.

C'est aussi bien ce qui se lit ouvertement, pour ainsi dire, aux murs de la *Chambre de la Signature*, et si les fresques immortelles de Raphaël ont un sens, c'est celui-là. Elles opèrent, au nom de la Papauté, la réconciliation des temps et des doctrines; et ainsi le chef-d'œuvre du syncrétisme de la Renaissance se trouve être, et bien plus assurément que les voûtes de la Sixtine ou le *Jugement dernier*, le chef-d'œuvre de l'art chrétien.

lieux, proclame l'unité de l'espèce, et, de chacun de nous, fait « le frère » de ses semblables. Nous devenons vraiment les membres d'une même famille. S'il subsiste encore des distinctions entre les hommes, ce ne sont plus que des distinctions de fait, qui n'ont rien d'essentiel, qui n'altèrent point l'égalité théorique. Et ainsi, par l'intermédiaire des bonnes lettres — *humaniores litteræ* —, commence à s'introduire, dans une organisation sociale qui est encore celle du moyen âge, le principe qui la renversera quand les temps en seront venus.

II

Érasme de Rotterdam, 1467-1536, l'érudit trop oublié, dont à peine se souviendrait-on si le pinceau d'Holbein n'en avait multiplié l'image à travers les musées d'Europe, a été le principal ouvrier de cette transformation. Enfant naturel, et, pour cette raison seule, n'ayant aucune disposition à s'enrôler dans les cadres de la société régulière de son temps; — né à Rotterdam, c'est-à-dire en Hollande, à une époque où la Hollande n'était pas encore une patrie; — homme du Nord, pour qui la latinité n'était pas, comme pour un Filelfe ou un Pogge, une tradition de race, un héritage de famille, mais une acquisition et une acquisition personnelle, volontaire et réfléchie, — tout préparait Érasme à devenir l'incarnation même de l'humanisme. Mais il ne l'eût pas été de naissance qu'il le fût devenu par choix, et son existence vagabonde ou cosmopolite eût suffi seule encore à le détacher de tous les liens qui retiennent un homme dans les préjugés de sa

condition, de son pays, ou de son temps. C'est en effet en Hollande, à Deventer, qu'il a commencé ses études, c'est à Paris qu'il les a complétées. De grands seigneurs anglais, et un roi même d'Angleterre, Henri VIII, ont été ses premiers protecteurs. Il a vécu à Venise, dans la maison des Alde, et à Bâle, dans celle de l'imprimeur Fröben. Louvain et la Belgique peuvent le disputer à l'Allemagne et à Fribourg. Sa *Correspondance* nous le montre en relations avec tout ce qu'il y avait alors d'érudits en Europe : l'Anglais Morus, le Français Budé, l'Espagnol Vivès, l'Allemand Mélanchthon, le Flamand Busleiden, l'Italien Bembo, le Grec Lascaris, avec des Hongrois et avec des Polonais. Si quelqu'un put jamais se dire « concitoyen de tout homme qui pense », assurément c'est Érasme ; et il n'est pas question, — pour le moment du moins, — de savoir si nous l'en blâmerons ou au contraire s'il faut l'en louer, mais uniquement de constater le fait. Il s'agit aussi de rechercher et de montrer dans son œuvre les caractères qui sont comme une conséquence de ce cosmopolitisme, et quelle direction ou quelle impulsion l'humanisme en a reçue.

Laissons donc de côté l'exégète et le théologien, qui demanderait toute une étude, et bornons-nous à rappeler que, si ses *Commentaires* ou ses *Paraphrases* du *Nouveau Testament* ne sont pas négligeables, on doit au théologien l'une des plus belles défenses que la liberté chrétienne ait opposées au « serf arbitre » du luthéranisme. Ne parlons pas du polémiste, ni même du satirique ou du pamphlétaire. Si son *Éloge de la Folie*, *Moriæ Encomium*, 1509, — dont la première traduction française date de 1520 — est presque le seul de ses écrits qui ait

traversé les âges, et que l'on associe d'abord à son nom, et si nous en retrouverons la trace apparente jusque dans les *Essais* de Montaigne, je ne dirai pas que ce livret soit le moindre de ses ouvrages, mais ce n'est pas celui dont l'action a eu le plus d'efficacité, et je ne crois pas que ce soit le plus expressif de sa manière ou de son talent. Attachons-nous à l'humaniste, puisque aussi bien c'est l'humaniste que ses contemporains ont surtout apprécié. Il est dans ses *Adages : — Veterum maximèque insignium parœmiarum, id est adagiorum Collectanea*, Paris, 1500, — dont il ne s'est pas succédé, de son vivant, en trente-six ans, moins de soixante éditions, datées de Paris, de Bâle, de Venise, de Cologne, de Londres, d'Anvers, de Louvain, de Strasbourg; et il est dans ses *Apophtegmes : — Apophtegmatum, sive scitè dictorum libri sex*, Bâle, 1531. Il est encore dans ses *Traités de Rhétorique*, de la substance desquels on pourrait dire que, sans le savoir, la plupart des nôtres vivent encore; dans son *Traité des Études* : — *De Ratione studii et instituenda pueritia Commentarii*, Paris, 1511; — dans sa *Syntaxe : — Libellus de constructione octo partium Orationis*, Cologne, 1514; — dans sa paraphrase des *Élégances* de Lorenzo Valla : — *Paraphrasis luculenta juxta ac brevis in Elegantiarum libris Laurentii Vallæ*, Cologne, 1529. — Il est encore dans ses *Colloques* : — *Familiarium Colloquiorum opus*, Cologne, 1524, — l'œuvre de sa maturité, dont les innombrables éditions, traductions, imitations, contrefaçons attestent, dans les Catalogues[1], la prodigieuse popularité, le succès presque

1. Nous empruntons ces renseignements bibliographiques à la *Bibliographie Erasmienne*, publiée par la Direction de la bibliothèque

égal à celui des *Adages*, et l'œuvre où le moraliste, s'ajoutant à l'humaniste, achève ainsi de donner à tout son personnage la signification que nous voudrions mettre en pleine lumière.

Les *Adages*, — qui parurent pour la première fois en 1500, à Paris, et qui, du chiffre de huit cents qu'ils étaient dans cette première édition, s'élevèrent dans les suivantes jusqu'à celui de quatre mille deux cent cinquante et un, — ne sont, à proprement parler, qu'une compilation ou un recueil de proverbes. Mais, de la façon qu'Érasme l'a conçue, cette compilation n'est rien de moins que le trésor de la sagesse antique, mis en valeur, expliqué, commenté, avec infiniment d'esprit, par l'homme le plus apte à n'en tirer que ce qui pouvait s'approprier aux exigences de son temps. Soit, par exemple, cet adage latin : « *Elephantus Indus culicem haud curat*, l'éléphant des Indes n'a cure des taquineries du moucheron » : cela veut dire, qu'au travers de l'épaisseur de son cuir, le gigantesque animal n'a garde de sentir l'aiguillon de l'insecte. Mais Érasme, aussitôt, de tirer la leçon : « Le proverbe s'applique, et nous l'emploierons, *adhiberi poterit*, pour exprimer le mépris qu'une âme un peu noble doit faire des injures du vulgaire. » On voit clairement ici le procédé. Ces vieux proverbes grecs et latins sont parfois bizarres, et nous sommes tentés de les croire un peu particuliers ; Français ou Allemands du XVI[e] siècle, nous n'en voyons pas le rapport à nos mœurs ; nous inclinerions volontiers à penser que les allusions qu'ils contiennent ont péri avec les usages qui

de l'Université de Gand : *Bibliotheca Erasmiana, Répertoire des œuvres d'Érasme*, 1[re] et 2[e] série, 1893, Gand.

leur avaient donné naissance. Quelle erreur, nous répond Érasme ! Prenez la peine d'y regarder ; éclairez-en l'obscurité de toutes les ressources de l'érudition ; et, alors, promenez autour de vous vos regards : *De te fabula narratur*. L'application est voisine ; elle est actuelle ; elle est éternelle, si nous savons dégager l'adage de la rouille qui le recouvrait, et la noix de sa coque.

C'est ce qui rend la lecture des *Adages* aussi intéressante, aussi divertissante aujourd'hui qu'au premier jour. L'un des premiers parmi les humanistes, ou le premier peut-être, Érasme a eu ce qu'on appelle des idées générales, et, de ces idées, les *Adages* ne sont, alternativement ou ensemble, que « l'illustration » ou l'occasion de les développer. « *Homo bulla*, Πομφόλυξ ὁ ἄνθρωπος » : c'est une occasion à Érasme de développer, sur « la brièveté de la vie », un lieu commun dont nous reconnaîtrons jusqu'aux expressions, cent cinquante ans plus tard, dans un sermon célèbre de Bossuet. « *Dulce bellum inexpertis* : il y a des ardeurs guerrières qui ne résistent pas à la vue d'un champ de bataille ; » et de développer, à ce propos, dans une paraphrase qui est elle-même un opuscule entier, — l'un de ceux qu'en leur temps on a même extraits des *Adages* pour en faire, comme nous dirions, une brochure, — tout ce que l'on peut invoquer d'arguments contre l'horreur de la guerre. « Σιληνοι 'Αλκιβίαδου, *Sileni Alcibiadis* » : — ce sont les Silènes que nous retrouverons bientôt dans la préface de *Gargantua* : « Silènes étaient jadis petites boîtes telles que voyons de présent ès boutiques des apothicaires.... » ; — et, avec beaucoup plus d'abondance que Rabelais, Érasme développe donc ce thème qu'il ne faut pas se fier aux apparences. Et on

conçoit qu'en le développant, il glisse aisément dans la satire. A l'abri du latin, il est vrai, — et encore, doit-on dire « à l'abri »? — nul en son temps, ni longtemps après lui, n'a osé plus de choses qu'Érasme. Il faut l'entendre attaquer les grands de ce monde et flétrir leurs abus de pouvoir, par exemple, dans son commentaire de l'adage : « *Scarabæus aquilam quærit* », qui est le sujet de la fable de La Fontaine : *l'Aigle et l'Escarbot*, ou dans ce qu'il dit sur le proverbe : « *A mortuo tributum exigere* ». J'en transcris ici quelques lignes :

Autrefois, du temps même des Tyrans, — mais c'étaient alors des Tyrans qui ne savaient pas bien leur métier, des Tyrans encore novices, — tout était commun : la mer, les eaux, les routes, la chasse. Mais, de nos jours, une petite minorité d'aristocrates, *quidam optimates*, comme s'ils étaient les seuls hommes, ou plutôt comme s'ils étaient des Dieux, s'arrogent sur tout un droit léonin. On paie pour entrer dans un port; on paie pour passer sur un pont; on paie pour traverser un fleuve... et qu'est-ce que tous ces impôts, en comparaison de ceux qui ne semblent avoir pour objet que de rogner la nourriture du peuple? Interdiction de rentrer son blé si d'abord on n'acquitte la dîme, et de le moudre, et d'en faire du pain. Interdiction de rentrer ton vin dans ta cave, si tu ne commences par en donner la moitié, ou pour le moins le quart à ces monstrueuses harpies, *harpiis istis sceleratissimis*. Il y a des contrées où la bière doit payer au seigneur du lieu plus de moitié de sa valeur. On ne vend pas un cheval sans que le fisc intervienne; on ne tue pas un bœuf sans qu'il en réclame sa part. Aux environs de Bologne, à l'époque où le pape Jules II venait de se rendre maître de la ville, je me rappelle avoir vu de misérables laboureurs, dont toute la fortune consistait en deux bœufs, deux bœufs dont le travail ne suffisait pas à nourrir une famille! et qui n'en devaient pas moins acquitter un impôt d'un ducat par bœuf. En d'autres endroits, on ne peut même se marier sans payer quelqu'un... Mais à quoi bon poursuivre? Quelle éloquence ne serait au-dessous de cette rapacité? Il n'y a rien dont ils n'aient trouvé le secret d'extraire de l'argent. Leurs exigences n'ont ni mesure ni terme; c'est tous les jours qu'ils inventent quelque

moyen nouveau d'exploiter le miséreux; et si les circonstances les ont obligés d'établir quelque impôt, ce que l'on n'a jamais vu, c'est qu'ils y aient renoncé. Et toutes ces vexations, exercées d'une manière plus vexatoire, amassent dans les cœurs un trésor de haine contre les princes, mais ils s'en moquent, et rien ne leur paraît plus naturel que ce qui leur procure de l'argent, c'est-à-dire ce qui nourrit de la misère même du pauvre leurs plaisirs et leur luxure de grands seigneurs, ou plutôt de bandits : *id, unde fames accrescat tenuibus, et procerum, vel prædonum magis, luxuries alatur.*

Il n'est pas moins violent ni moins hardi contre les prêtres.

Et les prêtres, des prêtres du Christ, quelles tragédies ne soulèveraient-ils pas pour défendre leurs dîmes? Pas d'argent, pas de baptême; on ne devient chrétien qu'à prix d'argent; on ne franchit qu'à prix d'argent les portes de l'Église. Point d'argent, point de mariage, et point de confession! Les cérémonies du culte sont une marchandise, et ni on ne chante *gratis*, ni on ne prie *gratis*, ni on ne bénit *gratis!* On ne consacre sans argent ni un calice, ni un coin de terre. Il faut payer pour recevoir la parole de Dieu, et il faut payer pour en recevoir le corps, *non impertiunt corpus Christi nisi numeres!*... Et, en vérité, que pourrait-il y avoir de gratuit dans une Église où il faut payer jusqu'à sa sépulture! Chez les païens, les pauvres diables avaient au moins la fosse commune, et il ne leur en coûtait rien de s'y faire jeter. Parmi les chrétiens il nous faut acheter à un prêtre le coin de terre où nous dormirons, et la dimension s'en mesure au prix. Oui, pour une telle somme, il te sera donné de pourrir dans l'église, au pied du maître autel, *in templo proxime summum altare licebit putrescere*, mais si tu lésines, les pluies du ciel arroseront ta dépouille mêlée à celle de la canaille. O honte! et ce dernier service, pour lequel il serait déjà monstrueux d'exiger de l'argent, ils le revendiquent comme un droit, et Dieu seul pourrait dire avec quelle férocité!

Érasme est plein de ces invectives! et, encore une fois, s'il est vrai qu'il écrit en latin, la portée de ses paroles n'en est pas pour cela diminuée. Cent cinquante ans

encore après lui, quand tout un grand parti voudra populariser les *Lettres Provinciales*, rappelons-nous qu'on les fera passer du français de Pascal en latin. Le latin était la langue de ceux qu'Érasme attaquait avec cette véhémence, et c'est au contraire s'il eût écrit en hollandais que sa satire eût passé comme inaperçue. Mais ce qu'il faut dire, c'est que, dans un recueil qui ne formerait pas de nos jours moins de six ou huit gros volumes in-octavo, si des pages comme celles que l'on vient de citer ne sont pas rares, elles sont cependant « occasionnelles »; elles ne se rapportent pas au dessein principal de l'auteur; et son objet n'en demeure pas moins essentiellement de mettre la sagesse antique à la portée de ses contemporains, l'expérience d'autrefois au service du présent ou de l'avenir.

« *Ut fici oculis incumbunt* » : la comparaison est tirée d'un mal qui vient à un œil et qu'on ne saurait, disait-on, guérir sans y risquer l'autre; nous l'emploierons donc, *accommodabitur haudquaquam inepte*, toutes les fois qu'il s'agira d'un mal dont on ne saurait se débarrasser qu'en s'exposant à un pire. Le conseil est de tous les temps; l'application en est de tous les lieux. Voilà le genre de leçons que nous donnent les *Adages* d'Érasme, et précisément voilà ce que l'on attendait alors des humanistes. La gloire d'Érasme est d'avoir compris qu'il fallait que l'érudition, pour justifier l'opinion qu'elle avait d'elle-même, fit en quelque sorte ses preuves d'utilité sociale. Il n'en pouvait guère trouver de meilleur moyen que la forme même des *Adages*, et c'est ce que nous comprendrons, si nous songeons à ce propos combien d'idées sont entrées dans le monde par l'intermédiaire

des *Dictionnaires* ou des *Encyclopédies*. Triste condition des écrivains! On s'évertue laborieusement à équilibrer un gros livre, dont toutes les parties se tiennent, se répondent ou se commandent, et un *Dictionnaire* paraît, une *Encyclopédie*, le *Dictionnaire* de Bayle, les *Adages* d'Érasme, dont le désordre même ou le décousu font le succès.

Le même sens pratique, ou, si l'on veut, la même intention utilitaire se retrouve dans les éléments de grammaire et les traités de rhétorique d'Érasme. Ils sont nombreux, et la lecture en serait assez ingrate aujourd'hui, si de temps en temps elle ne s'égayait de l'apparente puérilité des recommandations qui s'y rencontrent. En combien de manières peut-on dire la même chose? On peut dire : « J'ai reçu votre lettre et elle m'a fait le plus grand plaisir »; on peut dire : « Vous ne sauriez croire le plaisir que m'a fait votre lettre »; et on peut dire encore : « C'est avec une vraie joie que j'ai reçu votre lettre »; ou encore : « Combien ne vous suis-je pas reconnaissant de m'avoir écrit »; et encore : « Les mots me manquent pour vous exprimer la satisfaction avec laquelle j'ai reçu votre lettre ». C'est ce que nous enseigne Érasme dans son *De Copia verborum ac rerum*, ou dans son *De Ratione conscribendi Epistolas*. Et on avait besoin de cet enseignement! Nous l'avons déjà dit : c'est à ce prix, et à ce prix seulement qu'on pouvait renouer, au moyen du latin et du grec, la chaîne interrompue du temps. Du moment que l'on fait profession ou métier d'écrire, ni l'exacte connaissance de la valeur des mots, ni la forme du discours, ni le tour de la phrase ne sont choses indifférentes ou de mince importance. On peut

prouver que ces « puérilités » n'importent guère moins à la précision — et pourquoi ne dirions-nous pas à la probité de la pensée? — qu'à la netteté du style. Elles intéressent aussi la politesse des mœurs et l'agrément de la vie sociale. Mais, tout en le sachant aussi bien que personne, et on vient de le voir, Érasme sait aussi qu'il ne faut pas qu'elles deviennent à elles-mêmes leur objet ou leur but.

Il a tâché de le montrer dans son *Ciceronianus*, l'un de ses pamphlets les plus spirituels, où ce qu'il soutient contre les « cicéroniens » fanatiques, — lesquels étaient tous, ou presque tous, des Italiens, — c'est qu'on ne doit se soucier de la forme qu'autant qu'elle nous sert d'un moyen de mieux rendre le fond des choses. Cicéron était de son temps, et nous sommes du nôtre. Si nous prétendons l'imiter, imitons-le donc en ce point tout d'abord, et pour cela, ne reculons point de quinze ou seize cents ans en arrière. Lui-même, s'il était un de nous, changerait d'« écriture »; il s'accommoderait à des exigences nouvelles. Ou, en d'autres termes, ne prenons de lui pour le retenir que ce qui est de « maintenant » ou de « toujours », et ne nous faisons pas nous-mêmes ses contemporains, mais au contraire ne voyons en lui que ce qui est encore de notre temps. Telle est la pensée d'Érasme dans son *Ciceronianus*, et disons-le, telle fut la raison du succès de ce petit écrit. Il portait bien la marque de l'auteur des *Adages*. Il tendait à libérer l'humanisme des entraves du pédantisme, et, en le rendant moins « cicéronien », à le rendre plus « cosmopolite », plus « universel », et, en un mot, plus « humain ». S'il fallait sans doute, pour le devenir, qu'il se dépouillât

de ce qu'il avait eu pendant cent ans d'exclusivement ou d'orgueilleusement italien, c'est le service que lui rendit Érasme ; et il était d'ailleurs fâcheux, nous le constaterons, qu'on dût payer ce service assez cher, mais il fallait qu'il fût rendu.

L'érudit et le grammairien se retrouvent dans les *Colloques*, — nous dirions aujourd'hui les *Dialogues* ; — et après ou avec les *Adages*, il est bon de noter qu'aucun autre écrit d'Érasme n'a eu plus de succès en sa nouveauté, ni depuis n'a été réédité plus souvent. L'agrément en est plus vif; la forme en est, sinon plus « cicéronienne », du moins plus légère, moins surchargée d'érudition, plus mondaine, pourrait-on déjà dire, que celle des *Adages* ; elle s'adresse aussi à un autre public, plus étendu, et dont les femmes ne sont pas exclues. Que dis-je ! leurs « droits » y sont même déjà revendiqués : « Il est juste, — lit-on dans le *Senatulus* ou *Petit Sénat*, — que les mères aient droit de suffrage quand il s'agit de l'établissement de leurs enfants, » et pourquoi n'arriveraient-elles pas à « remplir les emplois publics ? » Entendez : « ceux qui s'exercent *intra mœnia*, les *emplois civils*, et qui n'exigent point le port des armes : *quæ sine armis geri possunt* ». N'auront-elles pas aussi le droit de s'instruire, et notamment, ainsi qu'il est dit dans le dialogue de *l'Abbé et de la Jeune Savante*, celui de lire d'autres livres enfin que les romans français ? Il nous faut bien croire là-dessus qu'en 1525 la réputation de nos romans était déjà suspecte ! Rien encore ne fait plus d'honneur au libéralisme d'Érasme que la manière dont il s'exprime sur *les Mariages qui n'en sont point*, Ἄγαμος γάμος, — et ce sont ceux qui livrent à un vieux et noble débauché

la jeunesse, la grâce et la beauté, — si ce n'est l'idée qu'il se fait des devoirs de la femme dans le mariage, ou encore la façon dont il a parlé, longtemps avant Rousseau, de « l'allaitement maternel ».

En vérité n'est-ce pas une sorte d'exposition que de livrer un petit enfant, tout rouge encore au sortir du sein de sa mère, qui ne respire que sa mère, *matrem spirantem*, qui en implore l'aide avec ces accents dont les bêtes mêmes s'émeuvent, et de l'abandonner aux mains d'une femme vicieuse, malsaine peut-être, et qui fait plus de cas de quelques écus que de votre fils tout entier? — On choisit une femme d'un tempérament sain. C'est l'affaire des médecins. — Mais admettons qu'à cet égard la nourrice vaille la mère, ou même mieux, si l'on le veut! Croit-on qu'il soit indifférent que l'enfant tette un lait maternel et familier, *cognatum et familiarem hauriat succum*, blotti dans la tiédeur du sein de celle qui l'a mis au monde, ou qu'il soit obligé de s'habituer à une étrangère. Le froment, transplanté dans un autre sol, y dégénère en avoine ou en seigle; la vigne, enlevée à son coteau natal, perd ses qualités; la plante qu'on arrache au sein de la terre sa mère se flétrit et meurt en quelque sorte, et c'est pourquoi, autant que possible, nous transportons avec elle la terre où elle est née. — Mais quoi! ne dit-on pas aussi que les jeunes arbres transplantés et greffés perdent leur nature sauvage et donnent des fruits plus savoureux? — Oui, mais pas aussitôt qu'ils sont nés! Un jour viendra, s'il plaît à Dieu, qu'il faudra, pour l'instruire, éloigner de la maison l'enfant grandissant : ce sera l'affaire de son père, alors, plutôt que de sa mère. C'est aujourd'hui son âge tendre qu'il s'agit de soigner. Et puisque la nature de l'alimentation importe beaucoup à la vigueur et à la santé, il faut donc prendre bien garde comment on nourrira ce petit corps si tendre et si faible : *tenerum illud corpusculum ac molle*.

C'est le cas ici de se souvenir des paroles d'Horace :

Quo semel est imbuta recens, servabit odorem
Testa diu...

Aucune autre citation ne saurait mieux servir à montrer ce qu'il y a d'humanité dans les *Dialogues*, de sensibilité délicate; et, comme vingt-cinq ans ont passé depuis les

Adages, et qu'Érasme n'est plus le même homme qu'autrefois, l'âpreté de sa satire en est adoucie d'autant.

Ce n'est pas que les moines, les militaires, les grands de ce monde soient épargnés dans les *Colloques*, ni mêmes les Français, comme tels. Nos romans ne sont bons qu'à corrompre les filles ; nous aimons en tout « le bon marché » ; nous sommes vaniteux, « truculens », et vantards. En revanche nos hôtelleries sont incomparablement mieux tenues que celles d'Allemagne ou d'Angleterre, et l'étranger s'y voit traité en « ami de la maison ». Nous sommes déjà sociables et polis. Mais qu'il s'agisse de nous, — ou même des moines, — l'âge a modéré la fougue du satirique, et les *Dialogues* sont d'un moraliste, et ce moraliste a son dessein : il se propose de « séculariser » ou, comme nous dirions aujourd'hui, de « laïciser » la morale. Il ne va pas plus loin ! et il ne faudrait pas prendre texte de l'un de ses plus curieux dialogues, intitulé *L'Épicurien*, pour voir en lui le sceptique, ni surtout le voluptueux, ou l'homme de plaisir, que ce mot sert à désigner dans la langue familière. Érasme n'est pas même ce qu'on appellera bientôt un libertin. S'il joue dans ce dialogue sur le nom même d'Épicure, Ἐπίκουρος, s'il le traduit en latin par *Auxiliator*, et, de ce jeu de mots pédantesque, s'il en déduit cette conséquence que le véritable Épicure, c'est Jésus-Christ, la plaisanterie, pour être d'un goût hardi et douteux, est très éloignée d'avoir la portée qu'on lui donne, ou qu'on serait tenté de lui donner aujourd'hui. Il a voulu dire, tout simplement, que la religion du Christ, dont les préceptes, si nous les suivons, nous assurent un bonheur éternel, pourrait encore, quand

on la pratique, n'être pas inutile au bonheur, ou même à l'agrément de la vie présente ; et cette opinion, qui n'est sans doute pas d'un chrétien bien fervent, n'est pas cependant d'un impie, ni d'un méchant homme. Mais ce qu'enseignent discrètement les *Dialogues* d'Érasme, c'est qu'il y a une morale humaine, purement humaine, dont les anciens, Platon, Cicéron, par exemple, ou Plutarque, ont connu toute l'utilité, dont ils ont laissé d'excellentes et de nobles leçons, ou même des exemples. « *Multi sunt in consortio sanctorum qui non sunt apud nos in catalogo* : il y a plus d'un saint qui n'est pas dans le calendrier de l'Église. » Ainsi s'exprime-t-il dans un de ses dialogues, *Le Repas religieux, Convivium religiosum* ; et j'ajoute qu'en vingt autres, — nous en avons une centaine, — il appuie sur ce point que cette morale ne consiste pas dans les pratiques ou dans les observances que l'Église a instituées pour la maintenir. Elles n'ont rien que d'extérieur, sinon d'inutile, et le principe de la conduite est situé plus profondément. C'est même ce qui a fait croire aux réformateurs, à Luther et à Mélanchthon, qu'Érasme était des leurs. Mais la vérité, c'est qu'étant plus humaniste que chrétien, il a cru trouver dans l'humanisme un fondement à la fois assez large et assez solide pour y asseoir l'édifice de la morale sociale. Et, parce que ce dessein, très vaste, et dont nous verrons sortir plus d'une conséquence, n'apparaît nulle part plus évident que dans ses *Dialogues*, c'est ce qui en fait l'importance dans son œuvre et dans l'histoire des idées modernes. L'humanisme, dans les *Dialogues* d'Érasme, a essayé pour la première fois, loyalement, sans esprit de contention ni d'aigreur, de poser les bases d'une morale indépendante et laïque.

C'est ce qui explique, on le remarquera, la place qu'y occupent les règles de ce qu'on nomme en souriant la « civilité puérile et honnête ». Nous avons tout un dialogue sur l'art de donner à dîner, par exemple, et nous en avons sur la morale des diverses conditions des hommes. Ce ne sont pas les moins divertissants, ni les moins instructifs de tous, pour les détails de mœurs qu'on y trouve, et qui nous remettent sous les yeux la vie quotidienne des hommes d'autrefois. Mais ce que je voudrais en montrer, et qu'on en vît, c'est le rapport avec le dessein principal d'Érasme. Si dans ses *Dialogues* les détails de ce genre abondent, c'est que pour lui le « savoir vivre » est une partie, ou en tout cas le commencement de la morale sociale. Nous avons des devoirs envers les autres hommes; ce sont même aux yeux d'Érasme les premiers de nos devoirs; et l'éducation n'a d'objet que d'en développer en nous le sentiment. Il a écrit tout un traité de *Civilité puérile* : *De Civilitate morum puerilium Libellus*, et la liaison en est étroite avec son traité : *De Pueris statim ac liberaliter instituendis*. En voici un curieux passage :

S'il arrive qu'un enfant rencontre en son chemin quelque vénérable vieillard, ou un respectable prêtre, ou quelque personne constituée en dignité, ou qui que ce soit enfin qui mérite quelque honneur, il ne manquera pas de leur céder le pas, d'incliner respectueusement la tête, et au besoin de fléchir le genou. Et qu'il ne dise pas : « Qu'ai-je de commun avec cet inconnu? Quel service m'a-t-il rendu? et quel devoir ai-je envers lui? » Ce n'est, en lui témoignant son respect, ni à cet inconnu qu'il défère, ni même à ses mérites, mais à Dieu. C'est Dieu lui-même qui nous l'a enseigné par la bouche de Salomon, qui nous ordonne de nous lever devant des cheveux blancs; et par la bouche de saint Paul, qui nous ordonne de respecter particulièrement le prêtre; et c'est Dieu qui a voulu que ce respect fût témoigné par nous même

aux païens, et si le grand Turc était jamais notre maître, ce qu'à ce Dieu ne plaise! nous pécherions, *peccaturi simus*, en refusant de lui rendre les honneurs dus à son rang.

Voit-on ce que nous voulons dire : qu'aux yeux d'Érasme il y a, dans la politesse, « de la morale » : qu'en un sens les obligations de la civilité n'ont rien de moins impérieux, ou de moins impératif, que celles qui déterminent la conduite personnelle? et que l'accomplissement n'en est pas inutile, s'il n'est même nécessaire à la bonne organisation de la société des hommes? Autre conséquence encore de l'humanisme largement et libéralement entendu. La diffusion des « bonnes lettres » n'importe pas moins à la morale qu'à l'agrément de la vie commune, ou qu'au développement de l'intelligence. Le « perfectionnement de la vie civile », s'il n'en est pas l'objet unique, est l'un des objets certains de la culture. Si le devoir d'y travailler s'impose en ce monde à quelqu'un, c'est à ceux qui sont nourris de cette « humanité » qu'enseignent les lettres anciennes et la religion du Christ. Et ainsi, — j'ose à peine me servir de ce mot qui paraîtra peut-être bien moderne, mais je n'en connais pas qui rende mieux ce que je veux dire, — la conception primitive, purement intellectuelle, et surtout égoïste de l'humanisme s'élargit et se termine en une conception que l'on pourrait appeler humanitaire.

J'ai cru que, dans une *Histoire de la Littérature française classique*, il était indispensable de remettre, en évidence plutôt qu'en lumière, ce grand nom d'Érasme. Nous avons indiqué, très sommairement, et sauf plus tard à y revenir, ce que notre Rabelais et notre Montaigne vont bientôt lui faire d'emprunts. Il a été d'ail-

leurs en relations personnelles avec Lefèvre d'Étaples et Guillaume Budé. Si les instances de François Ier n'ont pas pu réussir à l'attirer et à le fixer à Paris, — nous avons vu qu'il n'aimait pas beaucoup la France, — c'est cependant à Paris qu'il a donné la première édition de ses *Adages*[1], et le Collège de France a été institué sur le modèle de ce collège des trois langues dont il fut l'organisateur à Louvain. Nous n'ajouterons pas que c'est en France qu'il a trouvé les plus consciencieux, ou les plus copieux de ses biographes[1]. Mais son influence y a été considérable, et, pour toutes ces raisons, quoique n'ayant ailleurs jamais écrit qu'en latin, ou quelquefois en grec, il nous appartient, non pas plus, mais autant qu'à toute l'Europe savante. Essayons maintenant de noter dans son œuvre les quelques traits qui compléteront, en la modifiant, l'idée que nous nous sommes jusqu'ici formée de l'humanisme.

1. Indépendamment des éditions originales, qui sont devenues malheureusement rares, la seule édition d'Erasme qui compte est la grande édition de Leyde : *Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia in decem tomis distincta*, 1703, 1706.

On consultera sur Érasme : Bayle, dans son *Dictionnaire*, à l'article *Érasme*, et passim, 1696-1706 ; — J. Le Clerc, *Vie d'Érasme tirée de ses lettres*, dans sa *Bibliothèque choisie*, t. I, V, VI et VIII, 1703 ; — Lévesque de Buzigny, *Vie d'Erasme*, Paris, 1757 ; — Désiré Nisard, *Érasme, sa vie et ses travaux*, Revue des Deux Mondes, août-septembre 1835 ; — Durand de Laur, *Erasme, précurseur et initiateur de l'esprit moderne*, Paris, 1872 ; — R. Drummond, *Erasmus, his life and character*, Londres, 1873 ; — Gaston Feugère, *Érasme, étude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1874 ; — F. Nève, *La Renaissance des lettres en Belgique*, Louvain, 1890 (*Érasme*, pp. 1-102) ; — J. Anthony Froude, *Life and Letters of Erasmus*, Londres, 1894 ; — Ephraïm Emerton, *Desiderius Erasmus of Rotterdam*, New-York, 1899.

Nous ne donnons ici, comme nous le ferons d'une manière générale, que les ouvrages consacrés à l'œuvre tout entière de l'écrivain, et nous constatons d'ailleurs, en nous autorisant de son dernier biographe, M. Ephraïm Emerton, qu'il n'existe pas encore de *Vie d'Érasme* vraiment complète et « satisfaisante ».

III

Ou plutôt, ces traits sont bien ceux que nous avons indiqués, et nous venons de les retrouver ou de les reconnaître dans l'œuvre d'Érasme, — le moins particulier, et, à ce titre, le plus « représentatif » des érudits de la Renaissance, — mais il en manque pourtant un ou deux, et, entre autres, ce sentiment de l'art qui n'avait pas fait, on l'a vu, la moindre originalité de la Renaissance italienne.

Le sentiment de l'art, si vif dans les Italiens de la Renaissance, et dont on a pu dire avec une entière vérité qu'il s'était emparé chez eux même de la vie commune, pour se la subordonner, à peu près de la même manière que se l'est subordonnée de notre temps la religion de la science, ne semble pas avoir beaucoup ému l'âme pourtant si mobile d'Érasme, et des années se passeront encore avant qu'on le voie s'insinuer dans la littérature européenne. Il y a plus ! et de la notion d'humanisme, ce que le génie du Nord a essayé d'expulser, pour l'épurer ou la moraliser, c'est précisément ce sentiment de l'art. Lorsque Luther, en 1510, fit le voyage de Rome, rien ne l'étonna ni ne l'indigna davantage que le spectacle ou l'étalage de ce luxe esthétique qui était alors celui de la cour pontificale ; et, se tromperait-on si l'on disait que le mouvement de la Réforme n'est en partie qu'une suite ou une conséquence de cette indignation ? Mais ce que l'on peut affirmer avec certitude, c'est que, dans son *Ciceronianus*, Érasme a dirigé ses traits les plus moqueurs et les plus acérés précisément contre ce qu'il y avait de plus

esthétique dans l'admiration superstitieuse des Cicéroniens pour leur modèle. Ce que les Cicéroniens admiraient le plus dans Cicéron, si ce n'était pas la rhétorique même que lui a reprochée l'auteur du *Dialogue des Orateurs*, on ne saurait douter que ce fût le choix de ses mots, le tour de sa phrase, le « nombre » de ses périodes, la musique enfin de sa prose, et tout ce qui en constitue proprement la valeur d'art. Or, c'est là ce qu'Érasme en a le moins apprécié, plus curieux ou plus soucieux du fond que de la forme des choses, comme il l'était lui-même en écrivant, et convaincu sans doute qu'on écrit toujours assez bien dès que l'on réussit à se faire parfaitement entendre. Érasme n'a vu ni complications ni mystères, pour ainsi parler, dans le travail du style, très différent en ce point des Sadolet et des Bembo, ses contemporains, mais Italiens tous les deux, et tous les deux, et comme tels, ce que de nos jours on appellerait des « artistes ».

Faut-il d'ailleurs l'en reprendre ou l'en louer? Ni l'un ni l'autre, à notre avis, ou plutôt encore, l'un et l'autre, et à la fois. Il faut l'en reprendre, s'il y a des genres d'écrire qui ne sauraient guère se justifier que par l'impression d'art qu'ils nous procurent; et il faut cependant l'en louer, si ce n'était pas alors le temps, même ou surtout pour un humaniste, de méditer ou de songer, mais d'agir. C'est en effet ce qui compense, en quelque mesure, l'indifférence d'Érasme à la question d'art, et là encore est un des caractères qui distinguent l'humanisme européen de l'humanisme italien. Les humanistes italiens n'avaient guère écrit que pour le plaisir ou pour la gloire « d'avoir bien écrit ». C'est ce qui n'est guère arrivé

qu'une ou deux fois à Érasme; et, sans vouloir d'ailleurs le transformer en un Luther ou en un Mélanchthon, il a presque toujours eu des raisons prochaines, des raisons pratiques, des raisons religieuses, politiques ou sociales d'écrire. Ainsi Thomas Morus, et ainsi chez nous Guillaume Budé. C'est ce qui les a tous rendus moins sensibles à l'élégance d'un tour de phrase ou à l'harmonie d'une période. Ils ont eu l'humanisme agissant. Pour autant que la philologie leur en procurait les moyens, ils ont prétendu la faire servir à une transformation des esprits. Et il en faut convenir, c'est ce qui leur donne, dans l'histoire de la pensée moderne, une importance qu'on n'a jamais été tenté d'attribuer aux Pogge et aux Filelfe. En eux, avec eux, d'une autre manière encore, l'humanisme est devenu plus humain, en descendant des hauteurs de l'érudition pour se mêler à la vie quotidienne, pour la régler, pour la conduire, pour faire servir son expérience du passé à l'amélioration de la condition humaine. L'humaniste d'Érasme et de Budé, fidèle à son nom d'humaniste, et se faisant comme un point d'honneur d'en remplir toute la notion, ne vit pas en étranger parmi les autres hommes, mais au contraire comme l'un d'eux, qui s'intéresse à tout ce qui les intéresse eux-mêmes. Il a des opinions sur la catachrèse ou sur la synecdoque, il en a sur la manière d'orner ou de brillanter le discours; mais il en a aussi sur « l'allaitement maternel » et il en a sur « la meilleure manière d'asseoir l'impôt ». C'est ce qu'on ne trouverait sans doute ni dans Filelfe ni dans Pogge, ou si par hasard on l'y trouvait, ce ne serait pourtant pas la même chose; mais, au contraire, c'est ce que l'on trouve dans Érasme ou dans

Thomas Morus, et c'est peut-être ce qui les excuse d'avoir écrit moins purement.

Nous n'ajouterons plus qu'un dernier trait. L'humanisme a sa base dans la connaissance de l'antiquité, c'est-à-dire dans la possession du grec et du latin, qui sont des « langues mortes », qu'on ne sait donc point en naissant, qu'il faut donc apprendre, et qui demandent, pour être apprises, du temps, du loisir, et, sous le nom d'*aptitudes*, quelque chose encore de plus. Mais ces aptitudes, quand on les apporte avec soi, et cette connaissance, quand on la possède, mettent entre les hommes que prétendait rapprocher l'humanisme quelque différence ou quelque inégalité. Les catégories qu'on avait voulu supprimer se reforment donc sur un autre point, et un autre vers de Térence répond au vers célèbre,

Di immortales! homini homo quid præstat! stulto intelligens!

il en devient la contradiction. Des conditions mêmes que la force des choses impose à l'acquisition du savoir, il sort une une aristocratie de l'esprit, et on voit se grouper, pour former une classe, « les professionnels de l'intelligence ». Il y a mieux, et, en dépit qu'on en ait, la différence qui sépare ces professionnels d'avec la foule, ne diminue pas, mais elle augmente, à mesure qu'ils connaissent plus de choses et de plus ignorées du vulgaire. Elle augmente et elle s'aggrave. Et que faut-il en conclure? Que l'humanisme a vainement fait effort pour se libérer de ce qu'il y avait d'individualisme mêlé dans ses origines italiennes? Si on le veut; et aussi, qu'une vérité n'est complète qu'autant qu'on a fait entrer dans sa définition l'expression de son contraire! Mais encore, et

plus exactement, qu'il y a toujours dans la complexité des choses plus de nuances que la parole n'en saurait traduire; que sans doute il y a diverses formes de l'*individualisme*; et qu'enfin nous n'avons pas à refaire l'histoire pour l'apprendre nous-mêmes ou pour l'enseigner plus systématiquement, mais seulement à tâcher d'en suivre l'évolution, et d'y noter les effets successifs ou simultanés de la réconciliation ou du conflit des caractères.

CHAPITRE III

LA RENAISSANCE EN FRANCE

Rentrons en France, maintenant, — il en est temps peut-être, — et, sous l'action de cette double influence, l'Italienne et l'Européenne, examinons si le mouvement de la Renaissance n'aurait pas pris chez nous une forme originale, nationale peut-être, dans quelles conditions, et laquelle.

Ce sont autant de questions que l'on tranchait naguère avec presque autant de sécurité que de précipitation. Pour les historiens de la littérature ou de l'art, et même pour les autres, les origines de la Renaissance française avaient une date fixe et certaine qui coïncidait exactement avec la première de nos guerres d'Italie, 1492. Ce que Charles VIII avait donc ainsi commencé, presque sans le savoir, Louis XII, après lui, sans le vouloir, et après Louis XII, François I[er], mieux informé, l'avaient continué. Quelques Italiens avaient fait le reste : Léonard de Vinci, le Rosso, le Primatice, Benvenuto Cellini, que nous nommons ensemble ici, mais qu'on entend bien que nous ne confondons pas dans la même admiration. Leurs exem-

ples, la faveur même que le roi leur témoignait, leurs leçons, avaient éveillé l'émulation de nos Français. Et après cela, tandis que toute une colonie de Pazzi ou d'Albizzi s'établissait à Lyon, le mariage de l'héritier du trône de France avec une fille des Médicis, la propre nièce du pape Léon X, en établissant l'italianisme à la cour, y avait établi du même coup les idées, les sentiments et les mœurs de la Renaissance. Ainsi du moins Renan le croyait-il encore, il y a tantôt un demi-siècle, et, au lieu de Michelet ou de Henri Martin, si nous citons ici Renan, c'est que personne n'a soutenu cette opinion plus brillamment que lui, dans son *Discours sur l'état des Beaux-Arts au quatorzième siècle*[1].

Mais déjà, quand il la soutenait, on n'était plus unanime à l'accepter, et déjà, les historiens de l'art, plus particulièrement, avaient même commencé de l'attaquer. Frappés qu'ils étaient de l'originalité de l'art français du XIIIe, du XIVe et même du XVe siècles, ils avaient commencé d'insinuer que l'imitation déréglée de l'Italie pourrait bien avoir interrompu chez nous le développement d'un art plus national. Ce qu'ils goûtaient le moins de la Renaissance était précisément ce qu'on en avait le plus admiré ou le plus loué jusqu'à eux : l'enrichissement du génie français, son rajeunissement par l'intermédiaire, au contact du génie italien, ou encore le retour de l'un et de l'autre à leurs origines gréco-latines. Et avec une perspicacité rétrospective, dans cette manie d'italianisme qui s'était emparée, non seulement de la France, mais, on

1. *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, Paris, 1862, Firmin Didot, p. 603, 757. Voyez notamment le paragraphe intitulé : *Essais de Renaissance*, 683, 690.

pourrait le prouver, de l'Angleterre ou de l'Espagne du XVI[e] siècle comme de la France, ils avaient cru voir et ils avaient dénoncé les commencements obscurs, mais certains, de ce qu'ils trouvaient de plus « poncif » dans la peinture de David ou dans la tragédie de Marmontel et de Laharpe.

Je crois qu'ils se trompaient. Notre responsabilité ne saurait s'étendre à toutes les conséquences de nos actes; et si cela est vrai de chacun de nous, combien ne l'est-ce pas plus encore de ces grands mouvements collectifs dont le principe a pu, dans le cours des siècles, autoriser quelquefois ou produire les effets les plus contradictoires? « La Renaissance, a dit Renan, n'est pas coupable d'avoir étouffé l'art du moyen âge : *l'art du moyen âge était mort avant qu'elle commençât à poindre.* Il était mort faute d'un principe suffisant pour l'amener à un entier succès. » Renan avait raison! Si j'en doutais pour ce qui regarde l'histoire de l'art, j'en serais encore sûr pour ce qui regarde l'histoire de la littérature! Nous avons seulement aujourd'hui le devoir d'y regarder de plus près qu'on ne faisait il y a cinquante ans, de serrer surtout les dates, et, — la vérité ne pouvant qu'y gagner, — c'est ce que je voudrais faire dans le présent chapitre.

I

A cet égard, il faudrait sans doute pouvoir dire l'effet que leur premier contact avec l'Italie produisit sur nos Français. Par malheur, si les renseignements ne nous manquent point sur le sujet, ils sont un peu épars; on

ne les a pas encore confrontés ni discutés, et ce n'en saurait être ici le lieu. Je ferai donc seulement observer que la première guerre d'Italie a coïncidé avec les derniers temps de la prédication de Savonarole, et que la prédication de Savonarole, généreuse mais iconoclaste, pourrait être, à bien des égards, considérée comme une abjuration de la Renaissance par elle-même. Ce qui, d'autre part, n'est pas douteux, c'est que l'influence de ce premier contact a mis du temps, beaucoup de temps, à se faire sentir dans notre littérature. Philippe de Commynes, par exemple, qui a vu l'Italie, qui y a vécu, qui a séjourné des mois entiers à Venise, la Venise de Bellini, qui peut-être a connu, qui eût pu connaître Machiavel, n'a rien d'un homme de la Renaissance, — à moins que ce n'en soit l'absence entière de scrupules et la superstition du succès; — et sa langue, en somme, est celle de Villon. Pareillement, dans le domaine de l'érudition ou de l'humanisme, entre 1492 et 1515 ou 1520, c'est-à-dire jusqu'aux travaux qui vont établir la réputation de Guillaume Budé, nous ne voyons rien ou presque rien poindre; et, de tous les pays d'Europe, je ne sais si la France n'est pas celui où Érasme a le moins de correspondants.

Il est vrai qu'en revanche ni les « fatistes » ni les « orateurs », — ce sont les noms que l'on donne aux poètes et aux prosateurs, — ne manquent à la cour de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Anne de Bretagne aimait les livres, et semble avoir eu des goûts de littérature et d'art. Jean Meschinot, de Nantes, l'auteur des *Lunettes des Princes*, et Jean Desmarets ou Desmares, de Caen, l'auteur du *Voyage de Venise*, plus connu sous le nom de Jean Marot, ont fait partie de sa maison. Elle

honora encore de sa protection quelques Italiens : tel ce Faustus Andrelinus dont le principal titre de gloire est précisément d'avoir été l'un des correspondants d'Érasme. Il enseigna la poésie à l'Université de Paris. Mais c'était toujours la poésie latine! et on peut dire que si jamais école, en français, parla, non pas grec, mais latin, c'est celle des grands rhétoriqueurs, dont Clément Marot lui-même ne parviendra pas, nous le verrons, à secouer entièrement la domination : l'école de Georges Chastelain, de Jean Molinet, de Jean Meschinot, de Guillaume Crétin,

Le bon Crétin au vers équivoqué,

d'André de la Vigne, de Jean Marot, et du plus fameux d'eux tous, Jean Lemaire de Belges. L'aurore de la Renaissance n'a pas encore brillé pour eux[1].

Nous étonnerons-nous, à ce propos, qu'étant tous plus jeunes que François Villon et que Charles d'Orléans, presque d'un demi-siècle, ils nous paraissent tous aujourd'hui plus vieux? C'est un phénomène qui n'est pas rare dans l'histoire de la littérature et de l'art. Le talent ne se fait pas toujours reconnaître tout de suite; et on peut dire de lui qu'il est souvent le contemporain de ceux qui ne viendront que longtemps après lui. L'exemple de nos grands rhétoriqueurs le prouve. Ni tant de jolis rondeaux du poète aristocratique, toujours un peu mièvres, mais élégants et charmants en leur mièvrerie, ni les deux *Testamens* du pauvre écolier Parisien, si francs d'allure, où tant de mélancolie se mêle à tant de cynisme, tant

1. Voyez le Roux de Lincy : *Vie de la Reine Anne de Bretagne*, 4 vol. in-8°, Paris, 1860, Curmer.

de rudesse à tant de grâce, tant de réalisme à tant de poésie, ne semblent avoir été faits, ou seulement avoir existé pour eux. Ils en sont toujours au *Roman de la Rose*, ou au *Curial* de maître Alain Chartier. Enflés qu'ils sont de décence et de gravité bourgeoise, la prud'homie des conseils qu'ils riment n'en est égalée d'ordinaire que par la platitude, ou l'étonnante, l'accablante lourdeur. Essaient-ils parfois de s'élever plus haut? Tout leur art ne consiste alors qu'à s'emprisonner dans la geôle du poème à forme fixe, — chant royal, ballade, rondeau, rondeau simple, rondeau double, rondeau clos, rondeau ouvert, lai, virelai, chapelet, — et, de plus, à s'y garotter de toutes les entraves de la rime léonine et rétrograde, couronnée et annexée, enchaînée, batelée, équivoquée, fraternisée. Ils ont aussi, pour parler leur jargon, la rage de « despumer la verbocination latiale »; et fallait-il peut-être que la langue traversât cette épreuve? mais si le reste en est profondément ennuyeux, il n'y a rien de plus pédantesque ni de plus ridicule dans leur œuvre que ce « démarquage » du latin ou cette imitation de l'antiquité, sans principes, sans discernement, et sans goût.

De cette condamnation générale et sommaire on a cependant excepté quelquefois Jean Lemaire de Belges, de Bavay en Hainaut, 1473, — 1524 ou 1548, « secrétaire indiciaire et historiographe » de Marguerite d'Autriche, et de la reine Anne de Bretagne. Et, en effet, quelques traits le distinguent de la foule de ses émules et de ses maîtres. C'est ainsi qu'il s'attarde bien, comme eux, aux jeux de rimes, et il rivalise alors, non sans succès, de platitude avec Jean Molinet, mais il ne s'y enferme pas,

et son vers se libère quelquefois de la contrainte du poème à forme fixe. Il ne manie pas sans vigueur une strophe massive et carrée de son invention, quatorze vers, sur trois rimes, d'un entrelacement laborieux et savant :

> Un grave accent, musique larmoyable,
> Est bien séant à ce jour pitoyable
> Pour parfournir nos lamentations.
> A toi, Josquin, par prière amiable,
> Le défunt mande être tant serviable
> Qu'on puist chanter sa complainte louable,
> Sur tes motets et compositions.
> Fais donc un chant ainsi que de ténèbres.
> Sans mignotise et sans point d'illecèbres,
> Rempli de deuil en ses proportions,
> Comme on faisait ses grands pompes funèbres
> Jadis à Rome, ou aux fêtes célèbres
> D'Isis, quérant par trous et par latèbres,
> Son mari mort, au moins par fictions.

Et, à vrai dire, *La Plainte du désiré, c'est-à-dire la déploration du trépas de feu Monseigneur Loys de Luxembourg*, ou *La Plainte sur le trépas de feu Messire Guillaume de Byssipat*, d'où nous tirons les vers qui précèdent, seraient déjà des *Odes*, si les vers n'en étaient systématiquement entremêlés de prose, et puis, et surtout, si l'allégorie persistante n'y tenait encore trop de place. Sa *Couronne margaritique* en ce genre est son chef-d'œuvre, où l'on voit, l'un après l'autre, messire Robert Gaguin, Albert Le Grand, maître Jean Robertet, Isidore de Séville, messire Georges Chastelaïn, Boccace, Arnaud de Villeneuve, Marsile Ficin, maître Martin Franc et frère Vincent de Beauvais, — c'est-à-dire tout juste autant de personnages notables qu'il y a de lettres au nom de MARGUERITE, princesse, — composer sa couronne d'autant

de pierres précieuses — diamant, rubis, émeraude ou topaze — lesquelles, et en plus de leurs propriétés naturelles, que le poète énumère curieusement, symbolisent toutes une vertu morale : innocence, urbanité, modération, etc. ; et ces vertus, à leur tour, qu'il célèbre emphatiquement, s'incarnent dans l'histoire sous la figure de quelque femme illustre, dont il fait le panégyrique, Radegonde ou Théodelinde. Mais *La Couronne margaritique*, on ne sait pourquoi, n'a pas vu le jour du vivant de son auteur; et c'est un autre ouvrage, d'une autre nature, qui a établi sa réputation : je parle de ses *Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, 1509-1513, en trois livres, respectivement dédiés à Marguerite d'Autriche, Anne de Bretagne et Claude de France.

Le prétexte en est l'exaltation des « deux nations citramontaines, c'est à savoir Françoise et Gallicane », et des maisons qui les gouvernent, « c'est à savoir la très chrétienne couronne de France, et la très illustre maison d'Autriche et de Bourgogne ». Mais, pour faire plus d'honneur à ces maisons fameuses, en les rattachant l'une et l'autre, selon la légende, à Francus, l'un des fils d'Hector, et à Bavo, cousin de Priam, c'est toute la mythologie, dans son premier livre; toute l'*Iliade* dans le second, — ou tout le roman de Troie, Dictys de Crète et Darès de Phrygie ; — et, dans le troisième enfin, c'est toute l'histoire de France jusqu'à Charlemagne que nous conte Lemaire de Belges. Ai-je besoin de dire que, dans la manière dont il les conte, il n'y a pas ombre de critique, ni trace de choix, et qu'à cet égard on ne saurait imaginer de livre où s'allient ensemble plus d'érudition vaine, de pédantisme, et de naïveté? Le style en

est ambitieux, redondant et emphatique, avec des passages descriptifs d'une jolie couleur, au moins dans les deux premiers livres, et des métaphores dont la prolongation rappelle les allégories de la *Couronne margaritique*. Quelques lignes suffiront pour en donner une idée. C'est Pallas qui s'adresse au berger Pâris et elle s'exprime ainsi : « N'aventure point la précaire *galée* de ton âge florissant au *vent* sinistre de l'ambition ni en la *tourmente* de négoces ruineux. Évite les périls de tyrannique cruauté, les *détroits* d'insatiable avarice, et le *naufrage* inconsidéré d'offension de voisins. Fuis le *gouffre* de vilaine lubricité; donne-toi garde des *rochers* de cupidité effrénée, de la *grève* d'outrecuidance et de la *plage* d'outrage sanguinolent. Et pour ce faire, veille à tes *créneaux*, déploie la *méjane* et *contreméjane* de ton sens naturel; guinde la *maîtresse voile* du *mât* de ton entendement. » Étrange manière d'écrire, sans doute! et qui ne devait heureusement pas faire fortune, mais où l'on ne saurait méconnaître, à défaut d'autre mérite, une certaine habileté de main. Le sentiment de l'art ne s'adresse pas toujours à son véritable objet, et le souci de la forme est parfois indépendant des moyens qu'on prend de le satisfaire. On conçoit donc aisément que la nouveauté de ce style ait séduit les lecteurs des *Illustrations de Gaule*. On s'explique l'éloge qu'Antoine Dumoulin, secrétaire de la reine de Navarre, dans la magnifique édition qu'il a donnée du livre — à Lyon, chez Jean de Tournes, en 1549, — a fait du sujet et de l'auteur. Et quand la beauté de l'édition ne témoignerait pas de l'estime où, quarante ans après sa première apparition, on tenait encore l'ouvrage, il suffirait, pour nous

en rendre certains, que Ronsard y ait puisé l'argument de sa *Franciade*.

Faut-il peut-être aller plus loin ; et, pour son curieux opuscule de *La Concorde des deux langages*, l'italien et le français, ou pour ses derniers poèmes : *Les Trois Contes intitulés de Cupidon et d'Atropos*, 1520, faut-il faire de Lemaire de Belges un « précurseur de Ronsard »? Oui, si, dans l'histoire de la littérature et de l'art, toute réputation commence par peser de tout le poids de son autorité sur ceux-là même qui la renverseront, et voici d'ailleurs quelques vers de la *Description du Temple de Vénus* qui sont d'un assez curieux sentiment :

> Et la verdeur du mien flourissant âge,
> D'amour servir me voulus entremettre,
> Mais je n'y eus ni profit n'avantage.
>
> Je fis maint vers, maint couplet et maint mètre,
> Cuidant suyvir, par noble poésie,
> *Le bon Pétrarque, en amours le vrai maître.*
>
> Tant me fourray dedans tel fantaisie
> Que bien pensoye en avoir apparence
> Comme celui qui à gré l'eus choisie ;
>
> De luy à moi se trouvait conférence,
> Veu qu'il élut sa dame Avignonnoise,
> Ja nonobstant qu'il fust né à Florence,
>
> Et je qui fus, en temps de guerre et noise,
> Né de Hainaut, païs enclin aux armes,
> Vins de bien loin querre amour Lyonnoise...

Ces vers « tiercets », comme il les appelle lui-même, sont peut-être les premiers « à la façon italienne » qu'on ait composés « en notre langue gallicane ». La mention de Pétrarque, « en amours le vrai maître », est assurément significative, à cette date ; et l'opposition ne l'est pas

moins qu'il fait ailleurs entre « la magnificence, élégance et douceur » du langage toscan, et « la résonance, la gentillesse, la courtoisie humaine » de la langue française. Jean Lemaire de Belges est aussi l'un des premiers qui nous ait parlé en vers de Léonard, de Gentile Bellini, du Pérugin, « qui si bien couleurs mesle »; et c'était en 1503. De Venise et de Rome il avait donc rapporté des « informations » et des goûts, des curiosités d'amateur. Nous avons enfin des raisons de croire que son influence n'est pas morte avec lui. Étienne Pasquier l'a loué « d'avoir le premier donné vogue à notre poésie », et de l'avoir enrichie, comme aussi bien notre prose « d'une infinité de beaux traits, *dont les mieux écrivans de notre temps*, dit-il, *se sont sçu quelquefois bien aider* ». Mais, après cela, c'est dans l'histoire de la littérature et de l'art qu'il ne faut pas vouloir aller plus vite que les événements ni surtout les subordonner au désir d'être court. Entre Lemaire de Belges et Ronsard, il y a pour le moins deux générations de poètes; il y a tout un mouvement d'idées; il y a aussi toute une évolution de la langue. Mais il y a encore quelque chose de plus : il y a, si je puis ainsi dire, le trou creusé par la disparition de Lemaire de Belges lui-même, dont on n'a pu seulement réussir à savoir s'il était mort en 1548 ou en 1524, et ainsi dont l'influence, quelle qu'elle soit, avait peut-être déjà cessé d'être soutenue de l'autorité de sa personne lorsque naquit Ronsard[1].

1. La meilleure édition des *Œuvres* de Jean Lemaire de Belges est celle que nous avons citée plus haut, en un beau volume in-folio, Lyon, 1549, chez Jean de Tournes; et c'est elle qui a servi de base à l'édition plus complète et toute récente que M. J. Stecher a donnée, dans la collection des publications de l'Académie Royale de Belgique, 1882-1891,

II

C'est qu'aussi bien en France, comme en Europe et comme en Italie même, la Renaissance ne pouvait absolument triompher que par l'intermédiaire de l'humanisme, et Lemaire de Belges, en dépit de tout son latin, n'avait rien d'un humaniste. Les nouveautés qu'il a tentées ne procédaient d'aucune doctrine définie, mais du sentiment confus qu'il y avait quelque chose à faire, ainsi qu'on dit familièrement, et sans qu'il sût ni quoi ni comment. Mais il l'eût su, que les circonstances ne lui eussent pas permis d'y réussir; et — pour ne rien dire d'une application que les hasards de sa vie vagabonde lui ont interdite — l'éducation du public n'était pas encore faite. C'était cette éducation qu'il s'agissait d'entreprendre. Et, dans un pays comme la France, puisque sans doute ni l'ardeur ni l'enthousiasme d'aucun particulier n'eût pu mener à bonne fin l'entreprise, et puisqu'il fallait que le signal fût donné d'en haut, c'est la fortune et la gloire de cette race artiste des Valois que de l'avoir donné, — je n'ose dire : c'est peut-être aussi sa rançon du mal qu'elle devait nous faire.

On ne s'est donc pas trompé quand on a fait hon-

Bruxelles, 4 volumes in 8°, plus une *Notice sur la vie et les œuvres de Jean Lemaire de Belges.*

Voyez aussi l'ouvrage de M. F. Thibaut, sur *Marguerite d'Autriche et Jean Lemaire de Belges*, Paris, 1888, E. Leroux, et celui de M. Joly, *Benoist de Sainte-More*, Paris, 1870, Vieweg.

Ceux qui reculent jusqu'en 1548 la mort de Jean Lemaire de Belges ne semblent pas avoir fait attention que la première édition de sa *Couronne margaritique*, qui est datée de 1544, est déjà donnée comme posthume. On connaît, de 1515 à 1548, quinze ou seize éditions des *Illustrations.*

neur à François Ier et à sa sœur, Marguerite, duchesse d'Alençon et depuis reine de Navarre, d'avoir été chez nous, non pas sans doute les ouvriers, mais les vrais initiateurs de la Renaissance. Louis XII avait ramené d'au delà les monts de nombreux Italiens, mais c'étaient des « jardiniers ». Le vainqueur de Marignan, pour son coup d'essai, en ramena Léonard de Vinci. Aussi bien, le frère et la sœur semblent-ils avoir en naissant apporté ce goût vif de l'art et des lettres que ni la bonne reine Anne, avec toute sa bonne volonté, ni surtout le roi Louis XII n'avaient malheureusement possédé. Nous reparlerons bientôt de Marguerite. Mais on sait que François Ier lui-même était poète, et nous avons de lui des vers qui, en vérité, ne dépareraient pas la collection des *Œuvres* de Marot.

Etant seullet auprès d'une fenestre
Par un matin comme le jour poignoit,
Je regardois Aurore à main senestre,
Qui à Phébus le chemin enseignoit,
Et, d'autre part, m'amye qui peignoit
Son chef doré; et vis ses luisans yeux,
Dont me jeta un trait si gracieux
Qu'à haute voix je fus contraint de dire,
« Dieux Immortels, rentrez dedans vos Cieux,
Car la beauté de Ceste vous empire [1] ».

Comme Phébé quant ce bas lieu terrestre,
Par sa clarté la nuit illuminoit,
Toute lueur demouroit en séquestre,
Car sa splendeur toutes autres minoit;
Ainsi ma dame en son regard tenoit

1. On entend sans doute le madrigal : il veut dire que la beauté de s'amye éclipse ou anéantit celle des Dieux mêmes. La ballade a été faite pour la duchesse d'Étampes.

Tout obscurci le soleil radieux
Dont, de dépit, lui triste et odieux
Sur les humains lors ne daigna plus luire,
Porquoy lui dis : « Vous faites pour le mieux,
Car la beauté de Ceste vous empire. »

O que de joie en mon cœur sentis naître,
Quant j'aperçus que Phœbus retournoit,
Déjà craignant qu'amoureux voulut estre
De la douceur qui mon cœur détenoit.
Avais-je tort? Non, car s'il y venoit
Quelque mortel, j'en serais soucieux;
Devais-je pas doncques craindre les dieux
Et d'espérer, pour fuir tel martyre
En leur criant : « Retournez en vos cieux
Car la beauté de Ceste vous empire? »

Cœur qui bien aime a désir curieux
D'estranger ceux qu'il pense être envieux
De son amour, et qu'il doute lui nuire,
Porquoy j'ai dit aux Dieux très glorieux
« Que la beauté de Ceste vous empire![1] »

Ne sont-ce pas là de jolis vers d'amour, ou de galanterie; et le roi qui les a tournés était-il homme à goûter les proses « moralisées » et « concaténées » des Jean Molinet ou des Guillaume Crétin?

Son éducation, dirigée par sa mère, la belle et impérieuse Louise de Savoie, « la dame Oysille » de l'*Heptameron*, et complétée par les soins du cardinal d'Amboise, n'avait pas été précisément celle d'un humaniste. Il avait passé cependant par les mains du savant Christophe de Longueil, et, de l'enseignement de ce cicéronien

1. Citée par Paulin Paris, dans ses *Études sur François Ier, sur sa vie privée et son règne*, Paris, 1885, Techener, t. II, pp. 210-211. On ne saurait trop recommander la lecture de ces deux volumes à tous ceux qui ont appris l'histoire de François Ier dans les *Histoires* de Michelet, de Henri Martin et de Sismondi.

fanatique, il avait gardé le goût de la conversation littéraire. « Dans ses repas, comme dans ses promenades, il ne cessait point d'avoir des savants avec lui, et leurs entretiens roulaient toujours sur quelque point d'histoire ou de littérature. » Ainsi s'exprime Pierre Galland, dans son *Oraison funèbre*; et ce témoignage, qu'on pourrait soupçonner de quelque exagération, est confirmé par celui des étrangers. « Sans flatter ce grand prince, — écrit un certain Hubert Thomas de Liège, qui en 1535 avait accompagné l'électeur palatin à la cour de France, — je puis dire que je me suis trouvé aux repas de plusieurs rois, que j'ai même vu manger le pape, des cardinaux, des évêques, mais je ne sache pas avoir assisté à une table plus savante que celle du roi François Ier. Les lectures qui s'y faisaient, les conversations qu'on y tenait, les matières qu'on y agitait étaient si instructives que le plus savant homme du monde y pouvait encore apprendre quelque chose [1]. » Et il y a tant d'autres manières de flatter un prince que nous ne ferons pas difficulté d'en croire ici Hubert Thomas. On aurait d'ailleurs aimé qu'il nous transmît aussi les noms de quelques-uns des convives de la table royale, Pierre du Chastel, peut-être, le savant « agnanoste » ou lecteur du prince, Pierre Danès, Guillaume Budé, dont les savants dialogues, où précisément il s'est donné le roi pour interlocuteur, en prendraient ainsi je ne sais quel air de plus grande vraisemblance, et même de réalité. Mais, à table ou ailleurs, que François Ier ait pris plaisir dans la conversation de ces

1. Voyez *Mémoire historique sur le Collège royal de France*, par l'abbé Cl. Goujet, 3 vol. in-8°, Paris, 1758, A. Lottin; et *Louise de Savoie et François Ier*, par M. R. de Maulde de la Clavière, 1 vol. in-8°, Paris, 1895, Perrin.

humanistes ou de ces « philologues », ainsi qu'ils s'appelaient eux-mêmes, et qu'il se soit entretenu volontiers avec eux de l'objet de leurs études, comme aussi des moyens d'en répandre le goût et d'en assurer la fortune, c'est en tout cas ce qu'on ne saurait mettre en doute, puisque de ces doctes entretiens est sortie l'institution du Collège de France.

L'idée d'un « gros » collège, affecté principalement à l'étude des trois langues, — hébreu, grec et latin, — n'était pas tout à fait nouvelle, à vrai dire, et il y avait quinze ou vingt ans alors que la libéralité testamentaire de Jérôme Busleiden, un ami d'Érasme, avait fondé un « Collège des Trois Langues » à Louvain. On se cachait d'ailleurs si peu de vouloir imiter Busleiden qu'il ne dépendit pas des instances de François Ier qu'Érasme, comme il avait présidé à l'organisation du collège de Louvain, ne présidât aussi à celle du Collège de France. Nous avons les lettres que Budé fut chargé de lui écrire à cette occasion. « Le roi, lui disait-il, a dessein d'immortaliser son nom par un établissement utile aux Lettres ; il s'entretient souvent avec son confesseur — c'était alors Guillaume Petit, — et avec l'évêque de Paris — c'était Étienne Poncher, — des moyens de faire fleurir les sciences. Il les charge d'attirer dans ses États les hommes éminents en doctrine. Nous nous sommes flattés de vous ramener à Paris.... Toute la cour vous souhaite, et le roi peut-être vous écrira lui-même. » Mais Érasme, qui voyait bien la portée de la chose, déclina l'honneur que l'on voulait lui faire. C'était un homme ami d'abord de son repos.

François Ier vit-il aussi clairement qu'Érasme les con-

séquences de son dessein? L'entreprise était en effet hardie, ou hasardeuse même, d'enlever à l'Université de Paris, ou, comme on disait alors, à la Sorbonne, le monopole du haut enseignement; et, par l'intermédiaire de son syndic, le fameux Noël Béda, la Faculté de théologie, plus particulièrement, ne manqua pas de protester. Passe encore pour le latin! Mais il lui déplaisait que le grec, la langue des grandes hérésies, et l'hébreu, la langue de l'Ancien Testament, fussent enseignés en dehors d'elle, c'est-à-dire en dehors de ses murs et de sa surveillance. Ce qu'elle avait encore plus de peine à comprendre ou à tolérer, c'était ce qu'il y avait de plus original et de plus fécond pour l'avenir dans la pensée même de l'institution du Collège de France : à savoir, que les langues, et bientôt la philosophie fussent enseignées pour elles-mêmes, d'une manière désintéressée, sans autre objet que de les connaître et de ne tirer de cette connaissance d'autre application ni d'autre avantage que de les mieux savoir. Et, sans doute, elle en entrevoyait le danger, qui n'allait à rien de moins, dans un avenir assez prochain, qu'à la ruine entière de la scolastique. La question fut donc portée devant le Parlement, et Béda conclut à ce qu'il fût interdit aux « lecteurs et professeurs royaux » de toucher, sans licence de la Sorbonne, aux matières d'exégèse et de théologie.

Mais le roi ne s'en émut point. En 1531, il nomma les premiers titulaires des chaires de grec et d'hébreu, Pierre Danès et Jacques Toussaint, Vatable et Guidacerio, Latomus, 1534, et Pierre Galland. D'autres chaires furent fondées dans les années suivantes, une chaire de mathématiques et même deux, dont les premiers titu-

laires furent Oronce Tiné, 1532, et Guillaume Postel 1535, une chaire de philosophie dont Galland, 1547, fut le premier occupant, une chaire de médecine; et toutes ces fondations répondaient à la même pensée ou tendaient au même but, qui était d'émanciper l'enseignement et la science de la tutelle de la théologie. Une excellente mesure, à cet égard, fut celle qui releva la dignité du professeur, en en faisant un professeur « royal » appointé par le trésor, au lieu d'être, comme dans l'Université, le salarié de ses disciples. En 1539, on voulut faire davantage, et François I[er] se proposa d'édifier « en son logis et place de Nesle, à Paris, et autres places qui sont à l'entour,.... un beau et gros collège, accompagné d'une belle et somptueuse église, avec autres édifices et bâtiments, dont les portraits et dessins ont été faits et projetés ». On ne sait pourquoi cette intention ne fut pas suivie d'effet. Mais ce qu'il importe de rappeler, c'est que le roi ne se désintéressa pas de la fortune de son « gros collège », et nous le voyons, dans un acte daté de 1545, investir ses « professeurs » d'un certain nombre de privilèges qui achèvent d'en faire « les gens du roi », si je puis ainsi dire, en littérature, et de consacrer en quelque sorte leur personnage dans l'État.

C'est qu'en réalité, dans la pensée de François I[er], la fondation du Collège de France répondait à une intention politique. Le premier de nos rois, il a compris, et c'est en cela qu'il est surtout un homme de la Renaissance, quel était, mais surtout quel serait un jour le pouvoir de la littérature, ou, pour mieux dire, et d'un terme plus général, le « pouvoir de la culture ». L'un des premiers, il a compris qu'il lui fallait compter avec l'opinion, et

qu'elle lui échapperait s'il n'avait pas avec lui ceux qui, comme les Érasme ou les Budé, étaient en train d'en devenir les guides, les « formateurs et souverains plasmateurs ». Il n'a pas voulu qu'une force aussi considérable que l'était déjà le pouvoir de l'esprit se développât ou s'exerçât tout à fait en dehors de l'action de l'État, et au besoin contre lui.

Or c'est précisément ce qui ne s'était pas vu jusque-là, sinon en Italie, à la cour des Médicis ou des Papes. Dans la personne de leurs poètes ou de leurs chroniqueurs à gages, les souverains n'avaient guère vu que des flatteurs; et on le leur pardonne, avant la découverte de l'imprimerie. Même d'un érudit on n'estimait que le personnage que son érudition avait su faire de lui. François Ier comprit l'importance des lettres. Les exemples des petites cours d'Italie l'éclairèrent. Il se rendit compte, — en les comparant à ceux d'un Laurent de Médicis ou même d'un Léon X, — de la nature et de l'étendue des moyens dont il disposait pour mieux faire, ou plus grand. Il vit encore que, son royaume de France étant le plus peuplé, le plus riche, et déjà le plus centralisé de l'Europe de son temps, le progrès de la culture y dépendait de l'impulsion d'en haut. Il ne voulut pas, avec son instinct d'autorité, qu'un mouvement aussi considérable qu'était celui de la Renaissance continuât de se développer en dehors ou à l'écart de lui, comme une force indépendante. Par politique autant que par goût naturel, il prit les moyens qu'il fallait d'en fixer le centre à sa cour. Et de là, sous son règne, le caractère nouveau, le caractère original, le caractère vraiment français que la Renaissance allait prendre. On peut le résumer ou le définir en disant que

l'influence de François Ier — et de Marguerite, qu'il faut ici réunir à lui, — allait nationaliser la Renaissance en France en la socialisant, et, par des moyens que l'on eût pu croire analogues, l'acheminer vers la formation d'une littérature aussi différente de l'italienne que le sont des palais de Florence ou de Rome nos châteaux des bords de la Loire, Chambord du Vatican, et Chenonceaux du palais Pitti.

III

De là les encouragements qu'il a donnés à la haute érudition en la personne, et sur les conseils de ce Guillaume Budé, le rival européen d'Érasme, le maître de ces Danès et de ces Toussaint qui seront à leur tour les maîtres des Daurat, des Ramus et des Amyot. Nous n'avons point encore sur Budé le livre qu'il mériterait, et, comme Érasme ou plus encore qu'Érasme, l'auteur du *De Studio litterarum instituendo*, et du *De Transitu hellenismi ad christianismum*, porte la peine d'avoir écrit en latin et quelquefois en grec [1]. Il est vrai que son latin, laborieux et savant, grave et toujours pédantesque, est singulièrement éloigné de la grâce facile, de la vivacité piquante, et du tour malicieux de celui d'Érasme. L'esprit d'Érasme est chose légère, mais Budé est un homme de poids, qui ne plaisante guère, et qui fait aussi bien, ou même mieux, de ne pas plaisanter. Il se déride peut-être en grec, mais, en latin, il est terrible ; et je ne veux pas

1. Voyez cependant *Guillaume Budé*, par M. Rebitté, Paris, 1846, Joubert.

dire que cela tienne à ce qu'il a d'abord été jurisconsulte, au lieu de « grammarien » ou de « philologue », mais on peut cependant le croire. Les jurisconsultes ont d'excellentes raisons de ne pas aimer à rire. Ses principales œuvres, — si nous laissons de côté ses *Commentarii linguæ græcæ*, qui n'intéressent guère que les seuls hellénistes, — sont le traité *De Asse*, 1514, qui a commencé et du même coup établi sa réputation ; l'opuscule intitulé, *De Contemptu rerum fortuitarum*, 1520, dont il est impossible de ne pas rapprocher le titre, dès à présent, de la définition que son ami Rabelais donnera bientôt du pantagruélisme ; le *De Studio litterarum recte ac commode instituendo*, 1527 ; le *De Philologia*, trois dialogues, dont les interlocuteurs sont lui-même et le roi François Ier, 1530 ; et le *De Transitu hellenismi ad christianismum*, 1535. Ce dernier ouvrage ne tient malheureusement pas toutes les promesses de son titre, et les plus intéressants sont le *De Studio litterarum* et le *De Philologia*.

Au reste, et comme on l'a pu pressentir par le peu que nous avons dit du style de Budé, s'il y a beaucoup de choses, et prodigieusement d'érudition, il n'y a pas beaucoup d'idées dans tous ces opuscules, et on pourrait même dire qu'à les bien entendre, ils n'en renferment qu'une. Il est vrai qu'elle est capitale, et l'insistance même, un peu lourde, avec laquelle Budé y appuie, montre qu'il en avait bien entrevu toute l'importance. On l'exprimerait assez bien en disant qu'il a le premier posé la philologie comme « base de la culture » ou comme fond de l'éducation libérale. Ce qu'il a fait entendre, non seulement à François Ier, mais à la France entière, ou à

l'Europe, c'est qu'il ne saurait y avoir d'*honnête homme*, comme on dira bientôt, sans une connaissance étendue de l'antiquité gréco-latine. « Si les anciens, dit-il quelque part, ont eux-mêmes honoré les belles-lettres du nom d'*humanités*, c'est qu'ils ont bien vu qu'à peine pouvait-on sans elles mériter le nom d'*homme*. » Que l'on cesse donc, ainsi qu'on le fait, continue-t-il, d'opposer aux belles-lettres la théologie, ou la jurisprudence, ou la médecine, ou la politique! Il n'y a pas d'opposition ni de contradiction entre elles. Ou plutôt, ni le politique, ni le médecin, ni le magistrat, ni le théologien, ne sauraient remplir la définition de leur art, et par conséquent s'acquitter dûment de leur fonction, s'ils n'ont d'abord été nourris et formés à la philologie, et par elle. On devine la conclusion. Non seulement les études classiques, — nous pouvons dès à présent nous servir de ce mot, — ne détournent pas les « praticiens » ou les professionnels de leur destination, mais au contraire elles leur sont un moyen d'y tendre et une raison d'y exceller. Ce sont les humanités qui ouvrent, qui éveillent, qui excitent l'esprit, et, par exemple, qui ont rendu Budé, — il aime à se mettre lui-même en scène, — très propre à exercer les fonctions d'un « maitre des requètes ». Dans la défiance qu'on leur témoigne, il y a donc plus que de la paresse ou de l'incuriosité, il y a une méconnaissance formelle des intérêts de la civilisation. Et bien loin de s'en défier, le prince qui les protégera, qui les développera, qui les honorera, — c'est un point que Budé n'a garde d'oublier, — le prince qui leur donnera, pour ainsi parler, un rang à sa cour, et qui les « rentera », ce prince ne fera pas seulement preuve d'intelligence ou de

goût, mais de perspicacité, de prudence, et de sagesse politique.

Si ce n'était pas assurément une petite entreprise que de faire pénétrer cette idée dans les esprits, et s'il semble bien qu'on eût vainement essayé de la faire entendre à Louis XII ou à Charles VIII, on s'explique les éloges dont Budé a comblé François Ier, et on s'explique aussi que l'entreprise lui ait paru suffire à son activité. Ce que les érudits, et même les historiens, louent ordinairement en lui, c'est « le restaurateur des études grecques en France »; et à Dieu ne plaise que nous lui disputions ce mérite! En des genres différents, nous devons lui savoir autant de gré de ses *Commentarii linguæ græcæ* qu'à Érasme de ses *Adages*. Nous devons lui savoir gré de son *De Asse*, pour y avoir montré, sans le dire, à quelles conclusions, — de quelle ampleur et de quelle précision, — pouvait conduire une enquête qu'on eût crue de pure érudition. Il y avait un « économiste » dans ce « philologue », et il a très bien vu l'importance ou la portée sociale de la « question d'argent ». Mais son grand titre de gloire est d'avoir été chez nous le fondateur de l'éducation classique, et son chef-d'œuvre est d'avoir fait accepter son idée sur ce point à un roi que son éducation première, et la tournure de son esprit, militaire et chevaleresque, semblaient y avoir assez peu préparé.

Heureusement que ce roi savait l'insuffisance de son érudition, ou, pour mieux dire, de son information littéraire; et n'en trouverait-on pas la preuve dans la protection signalée qu'il accordait aux « traducteurs » comme aux « philologues »? Sans doute, ils n'étaient pas les pre-

miers, lui ni sa sœur, qui se fussent avisés de l'utilité des traductions. En des temps où, comme alors, on était peu sensible à ce qui s'évanouit de la grâce ou du charme, de l'élégance ou de l'originalité de la forme, dans le travail même de la traduction, on n'en était que plus avide ou plus curieux de la solidité du fond ; et tout ce que l'on faisait passer du grec ou du latin en français, on en croyait vraiment acquérir et s'en assimiler la substance. C'est le service que nous avaient rendu les Nicole Oresme, les Pierre Bercheure, les Jean de Montreuil, et de moindres encore, en qui l'on a voulu voir les « précurseurs » de la Renaissance. Un historien allemand parle même à ce propos de l'*autonomie* de l'humanisme français. Nommons aussi Robert Gaguin et Claude de Seyssel. C'était Charles VIII qui avait « commandé » au premier sa traduction de *César* ; et le second, dédiant sa traduction de *Justin* à Louis XII, lui disait : « Par un moyen exquis, vous travaillez à enrichir et magnifier la langue française : c'est que les livres et traités qui ont été faits et couchés en langage grec et latin, vous vous mettez en peine de les faire translater en françois. » Notons ces mots : « Vous travaillez à enrichir et magnifier la langue française » : c'est un dessein que l'amour-propre national, que nos rois, que nos ministres ne perdront plus désormais de vue ; et si je ne crois pas que Louis XII, à vrai dire, s'en soit beaucoup soucié, c'est bien ce qu'ont prétendu faire Marguerite et François Ier.

En 1545, paraissait à Paris une remarquable traduction de Boccace, dont l'édition originale, s'il nous est permis de le dire en passant, est un des chefs-d'œuvre de la typographie française. L'auteur en était un certain Antoine

Le Maçon, valet de chambre de la reine de Navarre, et il racontait, dans la *Préface* de son *Décaméron*, qu'en vain avait-il essayé de se dérober à la lourde tâche de mettre en français l'italien de Boccace, Marguerite n'avait voulu rien entendre, et il avait dû s'exécuter. « Il ne vous plut, lui dit-il, recevoir aucune de mes excuses, *et me remontrastes qu'il ne fallait point que les Tuscans fussent en telle erreur de croire que leur Boccace ne peut être représenté en notre langue*, étant la nôtre devenue si riche et si copieuse, depuis l'avènement à la couronne du roi votre frère, *qu'on n'a jamais écrit aucune chose en autres langues qui ne se puisse bien dire en cette cy.* » Or, la reine de Navarre savait parfaitement l'italien ! Ce n'était donc pas pour elle, pour satisfaire une curiosité personnelle, qu'elle avait chargé son valet de chambre de traduire le *Décaméron.* La traduction ne lui en devait être d'aucune utilité. Mais elle ne voulait pas qu'il fût dit qu'en « aucune langue » on pût rien écrire, qui « ne pût être bien dit en français »; et qu'était-ce que cela, sinon le pressentiment de la valeur future, de la valeur prochaine de la prose française ? Il ne s'agissait plus ici seulement du fond, mais de la forme, de la manière de « présenter » ou de « représenter » les choses; et déjà, de l'érudition à la Budé, c'était le sentiment de l'art qui commençait à se dégager.

C'est pourquoi, de toutes parts, en prose et en vers, traductions du grec et du latin, de l'italien, de l'espagnol aussi, nous commençons à les voir se multiplier dans les années du règne de François Ier. On traduit l'*Iliade* et on traduit Hésiode; on traduit Virgile, on traduit Ovide. On les traduit en prose, on les traduit en vers, et par l'inter-

médiaire d'Octavien de Saint-Gelais ou d'Hugues Salel, le traducteur d'Homère, la génération de Lemaire de Belges se lie de la sorte à la génération des Marot et des Rabelais.

On traduit aussi les *Amadis*, qui vont devenir, dans leur nouveauté, le bréviaire des gens de Cour. Aucun livre n'eut plus de succès en son temps, et bien des années plus tard, le vieil Estienne Pasquier dira « qu'on y peut encore cueillir les plus belles fleurs de notre langue ». Marot lui-même, qui ne sait guère de latin, met en vers français deux *Colloques* d'Érasme : *Abbatis et Eruditæ* et *Virgo* Μισόγαμος. Jusqu'à ce que paraisse enfin le prince des traducteurs, Jacques Amyot, dont nous dirons en son temps la prodigieuse influence. Mais il n'est encore l'auteur que de la traduction de *Théagène et Chariclée*, qui paraît en 1547, c'est-à-dire dans l'année même de la mort de François Ier.

Faut-il montrer maintenant où toutes ces intentions convergent et concourent? et ne voit-on pas bien ce qu'elles ont déjà de manifestement « social »? Le mot, sans doute est bien moderne, et je crains qu'on ne le taxe d'anachronisme. Mais le moyen de l'éviter; et à quoi bon, s'il dit bien ce que nous voulons dire? A la cour, et dans le cabinet des érudits eux-mêmes, sinon encore dans les Sorbonnes, la littérature est dès à présent envisagée comme l'art d'entretenir, de multiplier, de propager le commerce ou la communication des esprits. Elle va faire le lien des « honnêtes gens », et sous une société féodale encore, ou fortement hiérarchisée, la voilà qui commence à introduire un ferment d'égalité. Et les rois eux-mêmes vont trouver leur intérêt ou leur compte à le favoriser,

jusqu'au jour où ils en deviendront à leur tour les victimes.

Sic alid ex alio nunquam desistit oriri.

Mais, en attendant, ils auront joint l'éclat des lettres à la gloire des armes, et, dès ce temps-là, ils auront préparé, du même coup, deux choses, qui n'en sont qu'une : la diffusion du nom et de l'esprit français.

Arrêtons-nous un moment ici. Nous sommes arrivés au seuil de l'histoire de la Littérature française classique; nous y touchons. Italiennes d'abord, « Européennes » ensuite, Françaises enfin, nous avons essayé, non pas de « préciser », — nous n'y réussirons, si nous y réussissons, qu'au bout de notre tâche, — mais de « nommer » au moins les idées que le mouvement de la Renaissance a jetées dans la circulation. C'est maintenant la propagation de ces idées, c'en est le jeu, la combinaison, les rapports ou les contrariétés entre elles, c'en est aussi la « dénaturation » qu'il s'agit d'étudier chez les hommes et à travers les œuvres.

LIVRE I

AUTOUR DE LA RÉFORME

CHAPITRE I

CLÉMENT MAROT

Une douzaine d'*Épigrammes*, cinq ou six *Épîtres*, — pour demander de l'argent, — et quelques *Ballades* ou *Rondeaux*, c'est, depuis trois ou quatre cents ans, tout ce qui soutient la réputation de Marot; et nous n'aurions vraiment que peu de compte à faire de lui, si son rôle, plus original que son œuvre, n'avait consisté à interrompre ou à retarder, sans l'avoir voulu d'ailleurs, ni même s'en être douté, le mouvement de la Renaissance. *Corsi e ricorsi* : le progrès n'est sans doute en aucun ordre de choses moins continu, plus irrégulier, plus capricieux que dans l'histoire de littérature ou de l'art, et le succès de l'*Adolescence Clémentine*, — c'est le titre du principal des recueils de Marot, — en est un instructif exemple. Peu de poètes, en aucun temps, ont été plus goûtés de leurs contemporains, mais peu d'hommes, en son temps, ont été plus étrangers à tout ce qui caractérise l'esprit de la Renaissance. C'est précisément ce qui lui assure sa place dans l'histoire. Ajoutons-y que son œuvre n'étant guère que le journal de sa vie, l'intérêt

anecdotique, à défaut de l'intérêt littéraire, en serait grand encore; et puis, si d'autres qualités lui ont manqué, il a eu le don qui suffit trop souvent en France à tenir lieu de tous les autres : c'est celui de la clarté.

I

Fils de ce Jean Marot dont nous avons parlé plus haut, le jeune homme avait de qui tenir, et en vain le destina-t-on à la basoche, la vocation fut la plus forte : la vie de cour l'attira de bonne heure, et l'ambition d'égaler ou de surpasser la gloire paternelle. Il commença donc par suivre les maîtres en renom, et, en effet, toute une partie de son œuvre est inspirée, sinon de leur savant pédantisme, — Clément Marot, quoique contemporain des Érasme et des Budé, n'a jamais su que des bribes de latin, — mais à tout le moins de leur affectation. On connaît la première de ses *Épîtres au Roi* : elle est datée de 1518, contemporaine donc, ou à peu près, de la *Couronne margaritique* de Jehan Lemaire de Belges et des derniers vers de celui qu'on appelait : « Monseigneur Guillaume Crétin » :

En m'ébattant je fais rondeaux *en rime*
Et en rimant bien souvent je *m'enrhime*,
Bref, c'est pitié d'entre vous, *rimailleurs*,
Car vous trouvez assez de rime *ailleurs*.....

Il ne perdit jamais ce goût fâcheux des équivoques, et de ce que l'on pourrait appeler le tour de force à l' « ancienne françoise ». Telle de ses *Ballades* : *Pour*

le jour de Noël, est entièrement rimée en *ac*, *ec*, *ic*, *oc*, *uc* :

Or est Noël venu son petit trac,
Sus donc, aux champs, Bergères de respec,
Prenons chacun panetière et bissac,
Flûte, flageol, cornemuse et rebec
Ores n'est pas de clore le bec,
Chantons, sautons, et dansons ric à ric,
Puis allons seoir l'Enfant au pauvre nic,
Tant exalté d'Élie, aussi d'Énoch...

Et c'est encore ainsi que, dans une de ses meilleures pièces : *De madame Louise de Savoie, mère du Roi*; *Complainte en forme d'Églogue*, où il y a d'assez beaux vers, plus éloquents, plus émus, plus pittoresques même qu'il ne lui appartient d'ordinaire, on est désagréablement surpris, — ou amusé, selon l'humeur et le goût dont on est, — d'en rencontrer comme ceux-ci :

Rien n'est ça bas qui cette mort ignore,
Coignac s'en *coigne* en sa poitrine blême,
Romorantin sa perte *remémore*,
Anjou fait *iou* : Angoulème est de *même*;
Amboise *en but* une amertume extrême,
Le Maine *en mène* un lamentable bruit.

Ces vers sont pourtant de 1532, et le poète approchait de la quarantaine. Valet de chambre de Marguerite, depuis 1522, et du roi François I[er], depuis 1527, en survivance de son père, il connaissait alors depuis longtemps la cour, et une cour dont la politesse élégante, chevaleresque et galante, ou même un peu licencieuse, ne ressemblait déjà plus du tout à la gravité compassée de la cour d'Anne de Bretagne. Il connaissait aussi la guerre, et il s'était conduit bravement à Pavie : il avait donc vu l'Italie. Il avait fait d'autre part une expérience plus

douloureuse que celle du champ de bataille : c'était celle de la prison, en 1526, pour une raison que d'ailleurs on n'a jamais bien sue. Vengeance de femme, disent les uns, accusation d'hérésie, disent les autres! Mais rien de tout cela ne l'avait détourné des goûts de sa jeunesse, et on en a la preuve dans la préface qu'il écrivait, en cette même année 1526, du fond de sa prison ou de son *Enfer*, pour son édition du *Roman de la Rose*. Il y dissertait abondamment et doctement sur cette rose dont l'amant a entrepris la conquête.

Je dis donc premièrement, que, par la Rose qui est tant appétée de l'amant, est entendue l'état de sapience... Et, en cette manière d'exposer, sera la Rose figurée par la Rose papale, qui est de trois choses composée, c'est à savoir d'or, de musc et de baume, car, vraie sapience doit être d'or, signifiant l'honneur et révérence que nous devons à Dieu, le Créateur; de musc à cause de la fidélité et justice que devons avoir à notre prochain; et de baume quant à nous mêmes, en tant que nous devons tenir nos âmes chères et précieuses, comme le baume pur et cher sur toutes les choses du monde. Secondement on peut entendre par la Rose l'état de grâce qui semblablement est à avoir difficile... Cette manière de Rose spirituelle, tant bien spirant et refragrant, pouvons aux roses figurer (comparer) par la vertu desquelles retourna en sa première forme le grand Apulée, selon qu'il est écrit au livre de l'*Ane doré*, quand il eut trouvé le chapelet de fleurs pendant au sistre de Cérès, déesse des blés. Car, tout ainsi que ledit Apulée, qui avait été transmué en âne, retrouva sa première figure d'homme raisonnable, pareillement le pécheur humain, fait et converti en bête brute par irraisonnable similitude, reprend son état premier d'innocence par la grâce de Dieu, qui lui est conférée lorsqu'il trouve le chapelet ou couronne de roses, c'est à savoir l'état de pénitence, pendu aux doux sistre de Cérès : c'est à la douceur de la miséricorde divine. Tiercement, nous pouvons entendre par la Rose la glorieuse vierge Marie... Quartement... [1]

1. Nous avons cru devoir, dans toute la suite de cette histoire de la « littérature classique » ramener à l'orthographe de nos jours — et sauf le cas où la mesure des vers s'y opposera quelquefois — toutes les citations que nous aurons l'occasion de faire.

Visiblement Marot se meut, et s'égaie, et se joue dans ce symbolisme comme dans son élément naturel; il en fait ses délices; et le *Roman de la Rose* est toujours pour lui ce qu'il était pour les Molinet et pour les Meschinot, le poème, où non seulement toute « l'art d'amours est enclose », mais aussi le modèle qu'on ne saurait trop imiter; et c'est ce qu'il avait fait dans ses premiers écrits, dans son *Jugement de Minos* et dans son *Temple de Cupido*. On croirait lire du Lemaire de Belges. Retenons donc bien ce point : Marot n'a pas été du tout un révolutionnaire en poésie, et l'éloge que l'on peut le moins faire de lui, c'est « d'avoir montré pour rimer des chemins tout nouveaux ». Les grands rhétoriqueurs n'ont pas eu d'admirateur plus convaincu, ni d'élève plus docile, ni d'imitateur plus adroit. S'il a traduit en vers les deux premiers livres des *Métamorphoses d'Ovide*, 1527, il ne semble avoir vraiment connu ni goûté l'antiquité. S'il a mis en français quelques sonnets de Pétrarque, il n'a pas du tout senti ce que la valeur d'art, mathématique et esthétique à la fois, de cette forme nouvelle avait de si supérieur à celle de la « ballade » ou du « rondeau » gaulois. Et, pour le tirer enfin de cette imitation servile de ses maîtres, il n'a pas fallu moins que le nombre de ses aventures, ses nouvelles prisons, et les circonstances presque tragiques des dernières années de sa vie.

Serait-ce peut-être ici le lieu de parler de ses amours? Quelques-uns de ses biographes lui en ont prêté d'illustres; et, si l'on en croyait la légende, ni Diane de Poitiers, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, — elle était née en 1500, — ni même la reine de Navarre, n'auraient dédaigné de l'honorer de leurs faveurs. Mais

ces questions galantes, qui font la joie d'une certaine critique, et dont la discussion, toujours délicate, entretient d'âge en âge l'amusante fatuité des poètes, n'ont d'intérêt littéraire qu'autant que l'examen en est inséparable de l'appréciation de leurs œuvres; et tel n'est pas le cas de Marot. Poète de cour et d'alcôve, n'étant d'ailleurs gêné par aucun scrupule de délicatesse, il a souvent prêté sa plume, — nous en avons la preuve dans son *Élégie pour M. de Baims à Mlle de Huban*, — à l'expression de l'amour des autres; et, de vingt-cinq ou vingt-six *Élégies* qu'il nous a laissées, rien ne serait plus difficile que de dire s'il les a écrites pour son compte, à quel propos, et dans quelles circonstances. « Quant à l'industrie des legs qu'il fit en ses *Testamens*, pour suffisamment la connaître et entendre, il faudrait avoir été de son temps à Paris, et avoir consulté les lieux, les choses et les hommes dont il parle » : cette observation de Marot, dans la préface de son édition de Villon, 1533, ne s'applique pas moins à lui-même qu'à Villon; et, vraie de ses *Élégies*, elle l'est bien plus encore de ses *Épîtres*. C'est au surplus une des raisons de l'intérêt qui ne cessera pas de s'attacher à Marot : son œuvre est pleine d'allusions, et ces allusions se rapportent à l'une des époques les moins connues de notre histoire littéraire. Mais, en revanche, ou peut-être à cause de cela, tout y manque de ce qui fait l'intérêt propre, et le charme ou la beauté d'une *Épître* ou d'une *Élégie* d'amour. Il n'y a là dedans ni passion, ni volupté.

> Si ma complainte en vengeance était telle,
> Comme tu es en abus, et cautelle,
> Crois que ma plume amoureuse, et qui t'a
> Tant fait d'honneur, dont très mal s'acquitta

Crois qu'elle aurait déjà jeté fumée
Du style ardent dont elle est allumée,
Pour du tout rendre aussi noir que charbon
Le tien bon bruit, si tu en as de bon.

On n'est pas plus grossier!

Il y aurait quelque grâce dans le couplet que voici, mais la chute en est bien lourde :

Voici les jours de l'an les plus plaisans,
Chacun de nous est en ses jeunes ans,
Faisons donc tant que la fleur de notre âge
Ne suive point de tristesse l'outrage,
Car temps perdu, et jeunesse passée
Être ne peut par deux fois amassée.

Rappelons encore le vers souvent cité :

Un doux Nenny, avec un doux sourire...

mais gardons nous de reproduire l'*Épigramme* entière! Homme de plaisir, et de mœurs faciles, Marot n'a vu dans l'amour qu'un jeu, ce qui est assurément une manière de le prendre, et peut-être la plus commune en France, mais non pas la plus poétique. C'est pourquoi ni la joie du triomphe, ni la colère d'avoir été trahi, ni la vivacité du désir, ni la reconnaissance même de la volupté n'ont laissé dans ses vers de trace un peu profonde. Qu'il ait donc pris ses amours parmi les lingères du Palais, et, comme Villon, à l'*Enseigne de la grosse Margot*, ou à la cour, dans l'alcôve du prince, et jusque sur le trône, nous n'avons aujourd'hui que faire de le savoir, puisque, de le savoir, nous n'en trouverions pas ses vers d'amour meilleurs, et nous ne pourrions que plaindre les victimes de sa « salacité » [1].

1. Les lecteurs curieux de ce genre de problèmes pourront d'ailleurs se reporter, en ce qui concerne les relations de Marot et de Diane de Poitiers, à la préface du livre de M. Guiffrey : *Lettres inédites de Diane*

Aussi bien, et pour achever de nous rendre compte que le vrai Marot, ou le meilleur Marot, n'est pas plus dans ses *Élégies*, ou généralement dans ses poésies soi-disant amoureuses, que dans ses *Ballades* ou dans ses *Allégories*, suffit-il de les comparer à ses *Épigrammes* et surtout à ses *Épîtres*.

A la vérité, ses *Épigrammes*, presque toujours spirituelles et mordantes, sont trop souvent obscènes, et d'une crudité de langage qui n'est pas seulement, comme on le dit, celle de son temps, mais plutôt et surtout celle d'un homme assez mal élevé. Ni la cour, ni ses amours n'ont fait de Marot un gentilhomme. Elles ne sont pas non plus très originales. Son disciple et ami, Melin de Saint-Gelais, fils d'Octavien, n'en a pas fait de moins bonnes, d'assez spirituelles et d'assez mordantes, aussi lui, pour que l'on ait quelquefois peine à les distinguer de celles du maître. Mettons à part l'épigramme immortelle sur l'exécution du surintendant Semblançay :

Lorsque Maillart, juge d'enfer, menait
A Montfaucon Semblançay l'âme rendre,
A votre avis lequel des deux tenait
Meilleur maintien? Pour le vous faire entendre,
Maillart semblait homme que mort va prendre,
Et Semblançay fut si ferme vieillard,
Que l'on cuidait, pour vrai, qu'il menât pendre
A Montfaucon le lieutenant Maillard.

Mais pourquoi celle-ci ne serait-elle pas de Marot?

Notre vicaire un jour de fête
Chantait un *Agnus* gringotté,

de Poitiers, Paris, 1866, J. Rouam [Cf. Paulin Paris, *Études sur François Ier*]; et, pour les relations de Marot avec Marguerite, à la romanesque introduction de feu Génin, dans sa publication des *Lettres de Marguerite de Navarre*, pour la *Société de l'histoire de France*, Paris, 2 vol. in-8°, 1841-1842.

Tant qu'il pouvait, à pleine tête,
Pensant d'Annette être écouté.
Annette, de l'autre côté
Pleurait, attentive à son chant;
Dont le vicaire, en s'approchant,
Lui dit : « Pourquoi pleurez-vous, belle?
— Ha, messire Jean, ce dit-elle,
Je pleure un âne qui m'est mort,
Qui avait la voix toute telle,
Que vous quand vous criez si fort? »

On n'en voit vraiment qu'une raison, qui est qu'au fait elle a Melin de Saint-Gelais pour auteur.

Mais dans l'*Épître* familière, — ou « badine », — je veux dire ce genre d'épître dont la composition n'a rien de didactique, ni l'inspiration rien qui ne soit emprunté du train de la vie quotidienne, c'est là, ou nulle part, que Marot s'est émancipé de la tutelle de ses premiers maîtres; c'est là qu'il triomphe; et c'est donc là, si nous voulons lui rendre justice, qu'il nous le faut étudier de plus près[1].

II

Les *Épîtres* de Clément Marot sont au nombre d'une soixantaine, — cinquante-quatre dans l'édition Lenglet-Dufresnoy et soixante-deux dans l'édition Guiffrey, —

1. Il y a quatre fort bonnes éditions des *Œuvres* de Marot, dont la première est celle de Niort, chez Thomas Portau, 1596. La plus commode à consulter, et la plus complète, est celle que l'abbé Lenglet-Dufresnoy a donnée au XVIIIe siècle, en six volumes, chez les libraires Gosse et Néaulme, La Haye, 1731.

On peut citer de nos jours l'édition de Lyon, 2 volumes in-8°, chez Scheuring, 1869; et enfin, pour les *Opuscules* et les *Épitres*, — il n'en a paru malheureusement que ces deux volumes, t. II et III, — l'édition de M. Georges Guiffrey, Paris, chez Quantin.

C'est d'après celle-ci que nous citons les *Épîtres*.

dont la première est datée de 1518 (c'est l'*Épître de Maguelonne à Pierre de Provence*, qui d'ailleurs est moins une *Épître* qu'une *Élégie* romanesque), et la dernière de 1543 : c'est l'*Épître à Monsieur d'Enghien*, sur la victoire de Cérisoles. Elles se trouvent donc ainsi réparties sur toute la durée de la carrière poétique de Marot. Étant toutes de circonstance, ou presque toutes, elles ont toutes un intérêt anecdotique réel et on peut presque dire historique. A cet intérêt général, elles joignent cet intérêt plus particulier de se rapporter aux événements principaux de la vie du poète. Et enfin, parce qu'au lieu d'être inspirées du caprice ou de la fantaisie d'un rimeur de profession, elles sont comme qui dirait modelées sur la réalité même, c'est pour cela que Marot, n'étant nulle part plus semblable à lui-même, plus naturel et moins apprêté, n'est donc aussi nulle part plus original. On a remarqué que, comme il convenait à un valet de chambre du roi François Ier, ses *Épîtres au Roi* sont précisément les meilleures. De bons juges font encore grand cas des *Épîtres à Lyon Jamet*, notamment de la première, celle où Marot nous a conté la fable du *Lion et du Rat*, et des *Épîtres du Coq à l'Ane*.

Considérons un peu l'une des plus célébrées d'entre elles :

Roy des Français, plein de toutes bontés,
Quinze jours a, je les ai bien comptés,
Et dès demain seront justement seize
Que je fus fait confrère au diocèse
De Saint-Merry, en l'église Saint-Pris.
Je vous dirai comment je fus surpris
Et me déplaît qu'il faut que je le die.
Trois grands pendards vinrent à l'étourdie,
En ce palais, me dire en désarroi :
« Nous vous fesons prisonnier par le Roi. »

Incontinent, qui fut bien étonné ?
Ce fut Marot, plus que s'il eut tonné.
Puis m'ont montré un parchemin écrit,
Où n'y avait seul mot de Jésus-Christ,
Il ne parlait partout que de plaidrie,
De conseillers et d'emprisonnerie.
« Vous souvient-il, ce me dirent-ils lors,
Que vous étiez l'autre jour là dehors,
Qu'on recourut un certain prisonnier
Entre nos mains » ? Et moi, de le nier,
Car soyez sûr, si j'eusse dit : oui
Que le plus sourd d'entre eux m'eut bien ouï...

Ces quelques vers sont un excellent modèle de la meilleure manière de Marot. C'est de l'événement ou de l'occasion qu'il s'inspire, jamais de son fond, et tout lui est bon pour s'en faire un prétexte ou une matière à conter. Un autre trait de sa manière est de ne rien prendre, ou d'affecter du moins de ne rien prendre au sérieux, et on n'est pas plus insouciant, — en apparence, — ni même au fond moins mélancolique. Marot est de ces natures faciles, aimables et heureuses, qui, ne s'attachant à rien un peu passionnément, se détachent donc de tout, et d'elles-mêmes, quand il le faut, avec autant d'aisance et de rapidité que de désinvolture. C'est ce qui le distingue de François Villon. Sa poésie, si c'en est une, n'a rien de profond ni surtout rien d'intérieur. Cet heureux homme a vraiment vécu comme ne vivant pas. Ni la prison, ni la menace de la mort prochaine, ni l'exil ne semblent l'avoir obligé à faire le moindre retour sur lui-même ; et, à cet égard, sa sérénité serait admirable, s'il ne fallait plutôt la nommer du nom d'incurable légèreté. Aussi, et même dans ses *Épîtres*, ne trouve-t-on ni de ces images dont la grandeur ou la grâce trahissent l'originalité d'une imagi-

nation ; ni de ces mouvements dont la soudaineté découvre, pour ainsi dire, le fond d'une âme ; ni seulement de ces vers qui indiquent quelque habitude de la réflexion. Qu'on lise encore l'*Épître au Roy, pour se plaindre d'avoir été dérobé.* S'il n'y a rien de plus spirituel, il n'y a rien de plus superficiel ; et sans doute on dira que ce n'était pas l'occasion de faire montre de « profondeur » ou de « sentimentalité », non plus que d'éloquence ou d'imagination ; et on aura certainement raison. Nous répondrons seulement qu'il est fâcheux qu'en tant d'années l'occasion d'en faire preuve se soit si rarement offerte à Marot, et nous nous demandons si c'est être en vérité poète que de n'avoir eu que de l'esprit, de la malice, et de la clarté. Il ne lui est guère arrivé qu'une fois d'être « ému » dans ses vers, et précisément c'est la seule fois où, au lieu de conter et de rire, il se soit « souvenu ».

Sur le printemps de ma jeunesse folle,
Je ressemblais l'hirondelle, qui vole
Puis ça, puis là : l'âge me conduisait
Sans peur ni soin où le cœur me disait.
En la forêt, — sans la crainte des loups, —
Je m'en allais souvent cueillir le houx,
Pour faire glus à prendre oiseaux ramages,
Tous différens de chants et de plumages,
. . . .
O quantes fois aux arbres grimpé j'ay
Pour dénicher ou la pie ou le geay
Ou pour jeter des fruits jà murs et beaux,
A mes compaings qui tendaient leurs chapeaux
. . . .
Déjà pourtant je faisais quelques notes
De chants rustiques, et dessous les ormeaux
Quasi enfant sonnais des chalumeaux...

C'est en 1539 qu'il écrivait ces vers, dans son *Églogue au Roy, sous les noms de Pan et de Robin.* On peut regretter, et nous regretterons qu'il n'en ait pas lui-même senti le prix, à moins peut-être qu'ayant épanché, dans cette unique *Églogue*, tout ce qu'il y avait en lui de sensibilité, l'effort ne fût pour lui de ceux qui ne se recommencent pas.

On entend bien, après cela, que ce que nous disons des *Épîtres*, n'est pas pour en rabaisser le mérite, et, au contraire, nous reconnaissons volontiers que les qualités qu'on y loue ne sont pas si communes! L'esprit lumineux de Marot a filtré, pour ainsi dire, le style encore épais et lourd des « grands rhétoriqueurs »; et cela seul pourrait suffire à nous rendre raison de sa popularité. Les lecteurs qui, de 1534 à 1545, ont, en moins de dix ans, épuisé douze ou treize éditions de l'*Adolescence Clémentine* ne se sont pas trompés en y croyant discerner quelque chose de nouveau. Mais, que cette nouveauté fût celle que l'on s'attendait à voir sortir du mouvement de la Renaissance, c'est une autre question; — et c'est ici qu'il se pourrait que Marot eût exercé une assez fâcheuse influence.

III

C'est ce que l'on est obligé de reconnaître en étudiant un genre de pièces qu'aux environs de 1536 il a mis à la mode, sous le nom de *Blasons*, et dont la vogue a été un moment si considérable, que le mot de « blasonner », comme synonyme de « satiriser », en est demeuré dans la langue. Le *Blason du beau Tétin* avait donné le signal,

et on avait vu paraître, tour à tour, le *Blason des Cheveux*, le *Blason du Sourcil*, par Maurice Scève, le *Blason de l'Œil*, par Antoine Héroët, le *Blason du Cœur*, par Jacques Pelletier, le *Blason de la Main*, par Claude Chapuys; et tout cela, sans rien dire des facilités que ce genre de thèmes offrait à la pire polissonnerie, qu'était-ce autre chose qu'un retour aux exercices favoris des « grands rhétoriqueurs »? Ici donc encore c'étaient les leçons de son père qui reparaissaient dans Clément Marot, et c'était surtout le goût de l'allégorie systématique. Que ne peut-on, en effet, « blasonner » de la sorte? Après « les parties du corps féminin », les vêtements qui les habillent, qui les déguisent ou qui les ornent; et après les vêtements les bijoux; et après les bijoux les ustensiles de toilette! Je crains fort que de ses *Blasons*, Marot, fidèle à ses origines, ne se soit pas su à lui-même moins de gré que des meilleures de ses *Épîtres*.

Aussi a-t-on quelque droit de s'étonner que, parmi tant de distractions, et de cette nature, il ait trouvé le temps, et conçu la pensée d'écrire cette traduction de *Cinquante Psaumes de David*, qui, continuée après lui par Théodore de Bèze, et mise en musique par Goudimel, est devenue le *Psautier huguenot*. Il est bien vrai, nous l'avons dit, que l'école des « grands rhétoriqueurs » s'était signalée par une constante préoccupation morale; et, cette préoccupation, on pourrait donc dire que Marot l'avait trouvée dans l'héritage de ses maîtres. « Moraliser » en rimes équivoquées, batelées ou fraternisées, tel semble avoir été, nous l'avons vu, pour Meschinot ou pour Molinet, l'objet même de la poésie. Et de fait, rien n'est plus conforme à cet objet que telle *Bal-*

lade de Marot : *De la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* :

Le Pélican de la forêt célique,
Entre ses faits tant beaux et nouvellés
Après les lieux et l'ordre archangélique,
Voulut créer les petits oiselets.
Puis s'envola, les laissa tout seulets
Et leur donna, pour mieux sur la terre estre
La grand' forêt de Paradis terrestre
D'arbres de vie amplement revêtue,
Plantés par lui, qu'on peut dire en tout estre
Le Pélican qui pour les siens se tue...

S'il nous est difficile d'assigner une date certaine à cette *Ballade*, on y reconnaît manifestement la marque de l'école, et le style nous en permet de croire qu'elle est de la jeunesse de Marot. Et, depuis lors, il est vrai qu'entre deux *Épitres* légères ou deux *Épigrammes* obscènes, Marot n'a pas cessé de rimer des poésies pieuses, dont la gravité jure étrangement avec son caractère et son genre de vie. Mais, en dépit de tout cela, que l'Église de Genève, c'est-à-dire Calvin, ait adopté la traduction des *Psaumes* de Marot, c'est ce qu'on a d'abord quelque peine à s'expliquer, et on n'y saurait réussir sans avoir examiné brièvement la question du protestantisme de Marot. Elle est presque aussi obscure que la légende de ses amours.

Il ne suffit pas, en effet, pour avoir le droit de compter Marot au nombre de nos protestants, qu'il ait violemment attaqué moines ou gens d'Église, à commencer par ceux de Sorbonne; et on a pu voir qu'Érasme, avant lui, quoique d'Église, ne s'en était pas fait faute. Il ne suffit pas même qu'il ait encouru plusieurs fois l'accusa-

tion d'hérésie, et qu'il n'ait dû d'éviter le bûcher qu'à l'intervention personnelle du roi. Son étourderie naturelle, sa liberté de langage, la licence aussi de ses mœurs, pourraient l'avoir exposé plus d'une fois à des dangers que n'a jamais courus la prudence de Calvin, sans qu'il y eût lieu de le ranger pour cela du côté des novateurs. C'est d'ailleurs François Ier qui lui a commandé sa traduction des *Psaumes*, aux environs de 1531, et le premier essai en a paru en 1533, avec le *Miroir de l'âme pécheresse*, de la reine de Navarre. Enfin, l'incomparable poésie des *Psaumes* pourrait avoir séduit le poète, sans que sa religion y fût intéressée le moins du monde, et Marot les aurait, en ce cas, mis en vers français, comme il avait fait, peu de temps auparavant, deux livres des *Métamorphoses d'Ovide*.

Mais c'est ce que n'admettent pas quelques-uns de ses biographes ou commentateurs[1], et ils veulent à toute force faire honneur au protestantisme naissant du nom et de la gloire de Marot. Ils s'autorisent de quelques-unes des pièces auxquelles nous faisions allusion plus haut : l'*Oraison devant le Crucifix* ou la *Complainte pour la mort de Florimond Robertet*; ils y découvrent la doctrine de la « justification par la foi »; et ils en tirent la conclusion qu'avant Calvin et l'*Institution chrétienne*, Marot était déjà protestant. C'est ce que nous les entendrons également dire, à l'occasion de la reine de Navarre, et de son *Miroir de l'âme pécheresse*, en vérité, comme si l'Église catholique avait jamais enseigné qu'on ne se justifiât point « par la foi »! Mais elle enseignait seulement,

1. Voyez sur cette question les deux volumes de M. O. Douen : *Clément Marot et le Psautier huguenot*, Imprimerie Nationale, 1878, Paris.

et elle enseigne que la foi, toute seule et pour ainsi dire toute nue, ne suffit pas à sauver le chrétien, sans une conduite conforme à la croyance qu'il professe, et sans des « œuvres » qui lui donnent la force de persévérer dans cette conduite même. Où donc et quand, dans quelle pièce Marot a-t-il attaqué la conduite ou les « œuvres », j'entends d'une manière précise ? Mais en revanche, il a écrit dans son *Épître à M. Bouchard*, 1526 :

Docte docteur, qui t'a induit à faire
Emprisonner, depuis six jours en ça
Un tien ami qui onc ne t'offensa?
Et vouloir mettre en lui crainte et terreur
D'aigre justice? en disant que l'erreur
Tient de Luther. Point ne suis Luthériste
Ni Zwinglien, et moins Anabaptiste,
Je suis de Dieu par son fils Jésus-Christ,
Je suis celui qui ai fait maint écrit
Dont un seul vers on n'en saurait extraire,
Qui à la loi divine soit contraire,
Je suis celui qui prend plaisir et peine
A louer Christ, et sa mère tant pleine
De grâce infuse.....
Bref, celui suis qui croit, honore et prise
La sainte, vraie et catholique Église,
Autre doctrine en moi ne peux bouter.....

S'il est vrai que Marot écrivait ces vers du fond d'une prison, nous n'avons pas le droit pour cela de suspecter sa sincérité. Disons-le donc : ses épigrammes contre les moines, et contre les gens de Sorbonne; une manière toujours, ou presque toujours ironique de toucher les choses même sérieuses; un goût très vif de l'indépendance et de la liberté : c'est à quoi se réduit le protestantisme de Marot; et ce serait fausser l'histoire que de donner à ce protestantisme une consistance qu'au sur-

plus le protestantisme en France ne devait recevoir que de Calvin; mais ce serait surtout altérer, et gravement, la physionomie du poète.

Il faudrait convenir aussi que la sincérité de sa foi l'aurait mal servi dans son entreprise, car, assurément, ce qu'il y a de plus surprenant dans la traduction des *Psaumes* de Marot, c'en est la fortune. Voici quelques vers de sa traduction du Psaume XIV : *Dixit insipiens in corde suo :*

> Le fol malin en son cœur dit et croit
> Que Dieu n'est point, et corrompt et renverse,
> Ses mœurs, sa vie; horribles faits exerce,
> Pas un tout seul ne fait rien bon ne droit
> Ni ne voudroit.

En voici quelques-uns du Psaume CXIV : *In exitu Israël de Ægypto* :

> Quand Israël hors d'Égypte sortit
> Et la maison de Jacob se partit
> D'entre le peuple étrange,
> Juda fut fait la grand' gloire de Dieu,
> Et Dieu se fit prince du peuple hébreu,
> Prince de grand louange.

Est-il rien de plus prosaïque? Et je sais bien que l'entreprise était nouvelle; qu'aucun de nos poètes n'avait encore essayé d'accorder aussi haut sa lyre; que la difficulté s'augmentait pour Marot de tout ce qu'il y a de différence entre la gaîté ou l'agrément naturel de son style et la raideur de l'hébreu. On eût moins hasardé de vouloir mettre en madrigaux l'histoire grecque ou romaine que de prétendre paraphraser la Bible en style « marotique ». Mais s'il faut lui tenir compte de l'effort, comme aussi de celui qu'il a fait pour trouver des rythmes

dont le dessin lyrique donnât quelque idée du texte qu'il faisait passer en français, Marot n'en a pas moins échoué. C'est encore une raison qui nous fait douter, sinon de la sincérité, tout au moins de l'ardeur de son protestantisme. *Facit indignatio versum*.... l'enthousiasme religieux, lui aussi, est poète! On ne le croirait certes pas à lire les *Psaumes* de Marot; et s'ils ajoutent quelque chose à la connaissance de son œuvre et de son temps, ils n'ajoutent rien à sa gloire.

Avouons-le donc en concluant : le rôle de Marot, à l'époque de la Renaissance, n'a consisté véritablement qu'à retarder la venue de Ronsard. Sans doute il a eu de l'esprit, infiniment d'esprit, plus de malice encore que d'esprit, et, dans tous les sens du mot, non moins de légèreté que de malice.

> Car pour Marot, vous le connaissez-ly,
> Plus léger est que *volucres cœli*.....

Il s'est bien là caractérisé lui-même. Comme il avait chanté Diane et Marguerite il a chanté « la Grise et Jeanneton »; et, si l'on osait se servir de cette expression, il a « blasonné » la Sorbonne et l'Église comme il aurait fait Dieu lui-même. Ni la fréquentation de la Cour ne lui a donné l'élégance, ni celle des protestants un peu de gravité. Tout a glissé sur lui sans l'émouvoir. Exilé de France en 1542 pour la troisième ou quatrième fois, et de Genève, l'année suivante, — pour y avoir joué au trictrac avec Bonnivard, « le prisonnier de Chillon », — c'est à peine s'il en a conçu quelque mélancolie. On ne voit pas enfin qu'il ait rien aimé un peu passionnément, non pas même son art. Et la plus favorable interprétation

que l'on puisse donner des contrastes ou des contradictions de son personnage, c'est qu'il a vécu dans un temps trop fort pour lui. Mais, littérairement, là où l'on ne trouve ni passion, ni sensibilité profonde, ni curiosité vive de quoi que ce soit, peut-on reconnaître et saluer un « poète »? Il faudrait pour cela commencer par changer le sens des mots. Marot, de son vrai nom, n'est qu'un spirituel prosateur qui a mis des rimes à sa prose, et tous ses mérites, qui sont réels, — clarté, naturel, aisance, — ne sont vraiment que d'un prosateur. Et peut-être, après tout, était-il nécessaire que, pour préparer la venue de Ronsard, un semblable écrivain, prosateur ou poète, lui frayât d'abord les voies et lui préparât le terrain. Il était peut-être nécessaire que, pour arriver bientôt à la pleine et entière conscience d'elle-même, de son véritable objet, de ses ambitions légitimes, et de son pouvoir effectif, la poésie se fût mise d'abord à l'école du naturel, et ainsi dégagée de ce qui n'avait été jusqu'alors, même dans un Lemaire de Belges, que sa parodie ou sa caricature; — et le badinage de Marot nous a rendu ce service.

CHAPITRE II

FRANÇOIS RABELAIS

Si d'un mort qui pourri repose,
Nature engendre quelque chose,
Et si la génération
Se fait de la corruption,
Une vigne prendra naissance
De l'estomac et de la panse
Du bon Rabelais qui boivait
Toujours cependant qu'il vivait;
Car d'un seul coup sa grande gueule
Eût bu plus de vin toute seule,
— L'épuisant du nez en deux coups —
Qu'un porc ne hume de lait doux,
Iris de fleuves, ni qu'encore
De vagues le rivage More....

Ce sont les premiers vers de l'épitaphe que Ronsard, aux environs de 1560, a gravée sur la pierre tombale de l'auteur de *Pantagruel*, qu'il n'aimait guère; et, comme leurs contemporains à tous deux semblent avoir reconnu Rabelais, dans cette figure d'ivrogne que

Jamais le soleil n'avait vu,
Tant fût-il matin, qu'il n'eût bu,
Ni jamais au soir la nuit noire
Tant fût tard, n'avait vu sans boire,

comme elle s'accordait d'ailleurs avec les traits dont il a pris plaisir, et notamment en ses *Prologues*, à se peindre lui-même; et comme elle flattait enfin cette manie paresseuse que nous avons en histoire de nous représenter les hommes à l'image de leur œuvre, l'épitaphe de Ronsard a fixé la physionomie légendaire du « joyeux curé de Meudon ». C'est le Rabelais de « la canaille ». Mais il n'y a rien de menteur, ou de mensonger comme une épitaphe, et ce que nous écrivons ne nous ressemble pas toujours. Si nous connaissons des légendes qui sont l'expression poétique de la vérité, nous en connaissons d'autres qui n'en sont que la dérision populaire. C'est ce qu'il faut dire de celle de Rabelais; et c'est pour cette raison qu'avant d'étudier son œuvre, et si l'on veut la bien comprendre, il est nécessaire de savoir quel fut l'homme, et, pour cela, de chercher la réponse à cette question, non dans son œuvre, mais dans l'histoire de sa vie.

I

LA VIE DE RABELAIS.

Il naquit en 1483, 1490 ou 1495, à Chinon, en Touraine, dans cette province alors plus française qu'une autre, séjour favori de nos rois — « molle et sensuelle contrée, *terra molle, e lieta e dilettosa* » — également renommée pour la douceur de son climat, la facilité de ses mœurs, et la pureté de son accent. Thomas Rabelais, son père, exerçait à Chinon la profession d'apothicaire, disent les uns, de cabaretier, selon les autres, « à l'enseigne de la *Lamproie* »; et il y débitait le vin de son « clos de la Devi-

nière ». On ne sait d'ailleurs avec précision ni où le jeune Rabelais fit ses premières études, si ce fut à Seuillé, tout près de Chinon, ou à la Baumette, près d'Angers; ni le parti qu'il en tira; ni dans quelles conditions il se fit moine, si ce fut librement et par vocation ou par goût, pour s'assurer de studieux loisirs, ou pour obéir à la volonté de son père; ni enfin les raisons qu'il eut de préférer les Franciscains et de choisir, pour y faire profession comme pour y prendre la prêtrise, vers 1512, leur couvent de Fontenay-le-Comte. Fontenay-le-Comte, en Bas-Poitou, — à la limite du « Bocage » et du « Marais » vendéens, — est une jolie petite ville qui dépendait alors de l'évêché de Maillezais.

Les dix ou douze années que Rabelais y passa ne semblent avoir été ni les plus difficiles ni les moins profitables d'une vie qui devait être singulièrement vagabonde. C'est en effet là qu'il acheva son éducation et qu'il commença d'amasser le trésor de cette érudition presque encyclopédique dont l'étalage, quelquefois indiscret, fait encore aujourd'hui l'émerveillement de ses lecteurs. C'est là qu'il entreprit de traduire Hérodote. Et c'est aussi de là que sa réputation d'helléniste, publiée par l'un de ses confrères en moinerie, Pierre Lamy, commençant de s'étendre plus loin qu'on ne l'eût espéré de son âge et de sa robe — *supra ætatem*, *præterque ejus sodalicii morem*, — parvint en 1521 jusqu'au savant Budé. Il avait su se faire en même temps d'autres amis ou d'autres protecteurs, parmi lesquels on cite Geoffroy d'Estissac, évêque de Maillezais, et André Tiraqueau, lieutenant civil de Fontenay-le-Comte.

Ce lieutenant civil était un homme déjà d'âge et de

poids, qui devint par la suite un personnage considérable. On ne le connaît guère aujourd'hui que pour la régularité proverbiale avec laquelle, quarante-cinq ans durant, au dire du grave historien de Thou, « il enrichit chaque année la république d'un enfant, et d'un livre »! Mais il mérite bien une mention particulière dans l'histoire de la vie de Rabelais. Quand en effet, en 1523, un peu émus et un peu jaloux de la réputation naissante de ce jeune confrère, qui déjà sentait l'hérésie, les cordeliers firent mine de vouloir lui confisquer ses livres, — parmi lesquels ils avaient découvert, à ce que l'on conte, quelques écrits d'Érasme, ou d'Ulric de Hutten peut-être, l'*Éloge de la folie* ou les *Epistolæ obscurorum virorum*, — Budé ne manqua pas d'en faire d'éloquentes exclamations, en latin, dans sa correspondance, mais ce fut sans doute le lieutenant civil qui s'interposa pour accommoder l'affaire, et c'est grâce à lui que les livres de Rabelais ne lui furent point enlevés. Tiraqueau fit plus et mieux encore, l'année suivante, 1524, en insérant dans la préface de son volumineux traité : *De Legibus connubialibus*, un pompeux éloge de son jeune ami, dont il vantait l'habileté consommée, tant en latin qu'en grec, et généralement en toute sorte de sciences : *Vir utriusque linguæ omnifariæque doctrinæ peritissimus*. Comment, à ce propos, s'empêcherait-on de rapprocher du titre de ce livre la consultation de Panurge sur le mariage? Puisque Rabelais cite expressément Tiraqueau, et qu'aussi bien sur cette matière, toujours délicate, le *De Legibus connubialibus* est plein d'obscénités, qui peut-être ne sont pas elles-mêmes aussi naïves qu'on l'a bien voulu dire, rien ne semble plus naturel que de l'inscrire parmi les « sources »

de l'auteur de *Pantagruel*. Et quand enfin Rabelais n'aurait dû à sa fréquentation du lieutenant civil que cette connaissance du droit dont on trouve la trace en maint passage de son œuvre, ce serait encore assez pour qu'il y eût lieu de faire dans la formation de son esprit une place à l'influence d'André Tiraqueau.

L'influence de l'évêque de Maillezais, Geoffroy d'Estissac, fut d'une autre nature, si c'est lui qui, prenant en pitié la situation de notre cordelier parmi des confrères malveillans et hostiles, réussit à obtenir du pape Clément VII l'*indult* qui permit à Rabelais de passer de la règle des Franciscains sous celle des Bénédictins, de quitter son couvent de Fontenay-le-Comte, et de vivre à Maillezais ou à Ligugé, chez les d'Estissac, de 1524 à 1530, les cinq ou six années les plus heureuses de son existence, puisqu'elles en sont les plus obscures : je veux dire celles dont l'histoire nous est le moins connue. Une *Épître à Jean Bouchet*, « traitant les imaginations qu'on peut avoir attendant la chose désirée » est certainement de cette époque; et les vers en sont médiocres; mais elle est le premier écrit que nous ayons de Rabelais.

On le voit déjà par ces détails : la jeunesse laborieuse, studieuse même, de Rabelais, n'a rien eu de commun avec celle de son Panurge, ou de son frère Jean des Entommeures, et on pourrait presque dire, sans vouloir jouer sur les mots, qu'il n'y en a pas eu de plus « régulière ». Si peut-être, comme nous le supposions, en revêtant la robe du franciscain, il n'avait cherché dans la vie monotone du cloître que la liberté d'employer de longs loisirs à l'étude du grec, son calcul ne l'avait point trompé. La discipline du couvent ne lui avait pas été

lourde. On ne l'avait point « persécuté ». Son érudition, sans doute, mais aussi sa robe lui avait valu des relations, des fréquentations fort au-dessus de sa naissance et de la condition paternelle. Les d'Estissac et les Tiraqueau n'étaient point des familiers du cabaret de *la Lamproie*. Quand il avait trouvé le joug trop pesant, un évêque s'était entremis pour le lui rendre plus léger. Ce grand seigneur avait fait de ce moine mécontent, mais savant et gai, l'un de ses commensaux ou de ses secrétaires. Dans le commerce de ce prélat,

> Non ignorant cette mondanité
> Qu'on doit avoir entre les rois et princes
> Pour gouverner villes, cités, provinces,

Rabelais avait dépouillé ce qu'il pouvait avoir conservé de sa rudesse originelle. Il y avait appris ce qui ne s'apprend point dans les livres. Son avenir paraissait assuré :

> Tu ne pouvais trouver meilleur service

lui dit son ami Jean Bouchet,

> Pour te pourvoir bientôt de bénéfice.

Comment donc sa vie changea-t-elle brusquement de direction? et pourquoi le trouvons-nous à Montpellier, le 16 septembre 1530, prenant sa première inscription de médecine, et, moins de trois mois plus tard, en novembre, s'y faisant recevoir bachelier?

Nous ne nous rendons pas très bien compte, aujourd'hui, de ce qu'était, en ce temps-là, l'existence d'un « homme de lettres ». On ne vivait point encore de sa

littérature ; ou plutôt, la seule manière qu'il y eût de s'en faire un moyen de vivre était de la mettre aux gages d'un Mécène. A vrai dire, en abandonnant son couvent de Fontenay-le-Comte, et, depuis, en quittant l'ordre même des Bénédictins, si c'était sa liberté que Rabelais avait reconquise, il l'avait payée du prix de son indépendance. L'évêque de Maillezais lui fit-il trop longtemps attendre le « bénéfice » dont les revenus l'eussent mis à l'abri du besoin ? Se brouillèrent-ils, sauf plus tard, nous le verrons, à se réconcilier ? Ou encore Rabelais se lassa-t-il de n'être qu'un « domestique » des d'Estissac ? On ne sait ! Mais ce qui est bien sûr, c'est qu'il ne demanda point tant à la médecine un aliment pour son avidité de connaître qu'un moyen de gagner sa vie. La preuve en est dans l'empressement avec lequel, aussitôt reçu bachelier, il sollicita et obtint des magistrats de Lyon, « pour le gage annuel de quarante livres tournois », les fonctions de médecin du « Grand hôpital du pont du Rhône » ; et, comme c'est un maigre traitement que « quarante livres tournois » par an, il y ajouta le mince émolument d'un emploi de correcteur chez l'imprimeur Sébastien Gryphius.

On se tromperait donc, si l'on prétendait voir, dans les nombreuses publications qu'il donne en 1532, un témoignage de son « activité littéraire » : elles n'en sont un que de la modicité de ses ressources, et de l'activité des presses de Lyon. EPISTOLARUM MEDICINALIUM MAINARDI *tomus secundus* ; HIPPOCRATIS AC GALENI *libri aliquot;* LUCII CUSPIDII *Testamentum*, — autant de besognes de librairie ! Il faut vivre ! et, tout le monde n'étant pas en état d'éditer Hippocrate, Rabelais tire parti de son grec. Il n'y met d'ailleurs aucun amour-propre ; et, qu'il s'agisse de rédiger

un *Almanach pour 1533*, ou de donner une édition des *Grandes et Inestimables Chronicques du Grant et Énorme Géant Gargantua*, on le trouve toujours prêt. Mais, cette fois du moins, il s'est laissé prendre à l'attrait du vieux texte qu'il retouchait en le réimprimant; les *Inestimables Chronicques* lui ont révélé son génie; l'idée lui est venue, à lui ou au libraire, d'en composer une suite; et, sur la fin de cette même année 1532, paraît à Lyon, chez François Juste, le premier livre de : PANTAGRUEL, ROI DES DIPSODES, *restitué à son naturel, avec ses faits et prouesses épouvantables*, par Maître Alcofribas Nasier, abstracteur de Quinte Essence [1]. On ne voit pas que sa fortune en ait été beaucoup améliorée.

C'est sur ces entrefaites, qu'un des amis, dit-on, de sa jeunesse, Jean du Bellay, évêque de Paris, — le second de

1. On a discuté, et on discute encore, à ce propos, sur le point de savoir si c'est le *Gargantua* qui a précédé le *Pantagruel* (j'entends le premier livre) ou au contraire, si, comme nous le croyons, c'est le premier livre de *Pantagruel* qui a précédé *Gargantua*. Sans avoir ici besoin de peser les raisons des uns et des autres, la question nous paraît tranchée par un texte authentique.

C'est celui que l'on trouve dans une lettre de Calvin à ses amis d'Orléans, et qui est datée du mois d'octobre 1533. Dans cette lettre fort intéressante, Calvin rend compte à ses correspondans de ce qui s'est passé en Sorbonne à l'occasion du livre de la reine de Navarre : *Le Miroir de l'Ame Pécheresse*, que la faculté de Théologie avait fait mine de vouloir condamner. Mais François Ier n'ayant pas caché son irritation d'un traitement qui sans doute ne lui paraissait pas fait pour les reines, il avait fallu venir à résipiscence, et le curé de Saint-André, Nicole Le Clerc, docteur de Sorbonne, avait dû expliquer que le *Miroir de l'Ame Pécheresse* était à l'abri de toute censure. « La Sorbonne, disait-il, n'avait prétendu condamner que quelques livres obscènes, de l'espèce du *Pantagruel* ou du *Bosquet d'Amour* : *Obscænos illos libros, Pantagruelem, Silvam Amorum*, etc.

Ce texte nous paraît décisif, et suffit lui tout seul à prouver que le *Gargantua* de Rabelais n'existait pas encore en 1533. [Voyez d'ailleurs d'autres arguments dans Brunet : *Recherches sur les Éditions originales de Rabelais*, Paris, 1852, Potier, et dans Marty-Laveaux : *Les Œuvres de Me François Rabelais*, t. IV, p. 15-21, Paris, 1881, Lemerre].

ces quatre frères du Bellay qui tiennent une si grande place dans l'histoire politique et militaire du règne de François Ier, — traversant Lyon, l'y rencontre, et, ne soupçonnant pas probablement en lui l'auteur de ce *Pantagruel* qu'on vient de flétrir en Sorbonne (1533), se l'attache, en qualité de médecin de sa maison, et l'emmène à Rome. Ils n'y font qu'un court séjour, — de Noël 1533 à Pâques 1534; — mais Rabelais n'a point perdu son temps, et, dès son retour, après s'être acquitté de ce qu'il devait à sa réputation d'érudit en publiant la *Topographia Romæ antiquæ* de Jean Marliani, il passe du sévère au plaisant, et donne, au commencement de 1535, sa *Vie très horrificque du Grand Gargantua*, *père de Pantagruel*. C'est le premier livre de son roman, tel que nous le lisons aujourd'hui.

Il importe ici d'observer que la publication de ce *Gargantua* marque une époque ou une pause dans la vie de Rabelais. Onze ans vont en effet s'écouler maintenant, je ne dis pas avant qu'il reprenne la plume, mais avant qu'il donne au public le second livre de *Pantagruel*; et que signifie ce silence? On peut essayer de le faire parler.

Quand Rabelais retourne à Rome (1535-1536) pour la seconde fois, toujours en qualité de médecin de Jean du Bellay, qui vient d'être fait cardinal, son premier soin est de faire régulariser sa situation canonique; et on ne sait comment il y réussit, mais on peut affirmer seulement que ce ne fut point en faisant les pantalonnades que lui a prêtées la légende. Les lettres qu'il adresse de Rome à son ancien protecteur et ami, l'évêque de Maillezais — et dans lesquelles on aimerait qu'il tendît moins piteusement la

main, — si elles ne ressemblent guère à ce que l'on attendrait de l'auteur de *Gargantua*, nous donnent peut-être le vrai Rabelais. Quand il a obtenu du pape Paul III, avec l'absolution de ses erreurs passées, et le titre de « chanoine de l'abbaye de Saint-Maur-les-Fossés », le droit d'exercer librement la médecine : *citra adustionem et incisionem, pietatis intuitu, ac sine spe lucri vel quæstus*, il n'a garde d'omettre, passant en 1537 à Montpellier, d'y prendre le bonnet de docteur. Et il ne renie point son roman ; il est même obligé de s'en avouer l'auteur; mais il y fait de nombreuses corrections, et, chose remarquable! toutes ces corrections n'ont pour objet que de calmer les susceptibilités des « Sorbonistes » ou « Sorbonagres », dont le nom même disparaît de son texte[1]. Étienne Dolet, l'un de ses amis, dans une édition qu'il donne en 1542, n'ayant pas tenu compte de ces modifications, Rabelais, sous le masque de son propre imprimeur, le traite avec la dernière violence. « Afin que tu ne prennes la fausse monnaie pour la bonne, ami lecteur, et la forme fardée pour la naïve; et la bâtarde et adul-

1. Voici, dans un seul chapitre, le sixième de *Gargantua*, deux de ces corrections.

Lorsque Gargamelle ressent les premières douleurs de l'enfantement, Grandgousier, pour la réconforter, lui cite un passage de l'*Évangile de Saint Jean*, 16, et elle lui répond : « Vous dites bien, et j'aime ouïr tels propos de l'Évangile, et mieux m'en trouve *que de oüir la vie de sainte Marguerite ou quelque autre cafarderie* ». Le passage a disparu dans l'édition de 1542.

Un peu plus loin, Rabelais avait écrit : « Pourquoi ne le croiriez-vous ? Parce que, dites-vous, il n'y a nulle apparence. Je vous dis que pour cette seule raison vous devez le croire en foy parfaite. *Car les Sorbonistes disent que foy est argument des choses de nulle apparence* ». La phrase que nous soulignons a également disparu de l'édition de 1542 : et la suppression est d'autant plus remarquable que ce ne sont point « les Sorbonagres » mais l'Apôtre, qui a dit : *Fides est argumentum rerum non apparentium.*

térine édition du présent œuvre pour la légitime et naturelle, sois averti que par avarice a été soustrait l'exemplaire de ce livre encore étant sous la presse, par un plagiaire homme enclin à tout mal ».... Ainsi commence le factum, et la suite en est plus injurieuse encore [1]. Mais d'où vient cette grande colère? De ce que Rabelais n'avait aucune envie d'être « brûlé »? Sans doute, mais aussi, mais surtout de ce que Rabelais était devenu lui-même un autre personnage; de ce qu'il n'était plus le Rabelais de ses premiers livres; et de ce qu'autant enfin il les avait satirisées ou caricaturées naguère, autant, et à mesure qu'il avançait en âge, il se sentait devenir favorable aux puissances. C'est le moment de le montrer, et ainsi de déterminer, — sans presque avoir besoin pour cela de la connaître, — le caractère et la vraie portée de sa satire. Je parle ici de sa satire particulière des hommes et des choses de son temps.

Si nous ne saurions en effet déjà plus voir en lui l'ivrogne ou le bouffon de la légende, ne se pourrait-il pas que l'on se fût également mépris sur la portée de cette satire, et, par exemple, quand, sans avoir égard à la différence des mœurs ni des temps, on a fait de Rabelais « un précurseur de la Révolution [2] »? Non content, nous dit-on, d'attaquer la religion dans ses moines, dans son pape,

1. Voyez, sur les rapports de Rabelais avec Étienne Dolet : *Étienne Dolet, the Martyr of Renaissance*, a biography, by Richard Copley Christie, nouvelle édition, Londres, 1899, Macmillan.

Il existe de ce livre une traduction française par M. Casimir Stryienski, Paris, 1886, Fischbacher.

2. C'est ici, dans la formation de la légende de Rabelais la part de nos philosophes du XVIIIe siècle, et en particulier de Ginguené, avec son opuscule intitulé : *De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente, ou institutions politiques et ecclésiastiques tirées de Gargantua et de Pantagruel*, Paris, in-8°, 1791, Gattey.

et dans ses pratiques, ce sont toutes les institutions de son temps, y compris la royauté, qu'il aurait prétendu tourner en ridicule! Point d'exception même pour les personnes : Grandgousier, ce serait Louis XII, et Gargamelle, Anne de Bretagne ou Marie d'Angleterre, la seconde femme de Louis XII; Gargantua serait François I[er], Pantagruel serait Henri II; et on ne fait attention là-dessus, ni que le futur Henri II avait à peine douze ans quand parut en 1532 le premier livre de *Pantagruel*, ni, si ce sont là des caricatures, qu'assurément on n'en saurait imaginer de plus bienveillantes. Heureuse la France de Rabelais, et la nôtre, si François I[er] n'eût pas eu pour la guerre plus de penchant que Gargantua, ou si, par fortune, Henri II eût eu le grand cœur et l'indulgente bonté de Pantagruel! Que dirons-nous encore de ceux qui voient dans le mémorable débat de Panurge et de Dindenaut je ne sais quelle satire obscure des débats des théologiens sur la transsubstantiation? Quand il veut faire des allusions, Rabelais les fait assez directes, comme dans la fiction de l'île des Papimanes, et c'est une raison de ne pas lui en imputer quand il n'en fait point. Mais quand il s'élève contre la guerre, — et pour ne rien en dire qui ne soit infiniment moins vif ou moins violent que ce qu'en avait dit Erasme, dans son commentaire de l'adage : *Dulce bellum inexpertis*, — ne suffit-il pas, pour nous assurer du caractère impersonnel et général des attaques de Rabelais, qu'il les ait mises précisément dans la bouche de son Grandgousier et de son Gargantua? Car il faudrait enfin s'entendre! et, si l'on attribue à une intention de satire ce qu'il y a de caricatural dans le dessin de ses géants, on devrait alors nous dire si c'est

toujours d'eux qu'il se moque, ou de nous, ou de lui-même, quand il rédige l'admirable *Concion que Gargantua fit es vaincus*, ou l'éloquent chapitre : *Comment Pantagruel, étant à Paris, reçut lettres de son père Gargantua, et la copie d'icelles.*

Mais la vérité, c'est qu'il n'y a pas à proprement parler de satire actuelle ou personnelle dans le roman de Rabelais; et, si l'on persistait à vouloir en découvrir dans les deux premiers livres, nous ne craignons pas d'affirmer qu'en tout cas il n'y en a plus dans le troisième, celui qui paraît pour la première fois en 1546, avec un privilège dont les termes diffèrent de la banalité de ce genre de pièces; qu'il signe pour la première fois de son nom tout au long : M. François Rabelais, docteur en médecine et caloyer des îles d'Hyères; et qu'il dédie non point du tout aux Mânes, comme on l'a dit, mais *à l'Esprit de la reine de Navarre*, sœur du roi. Ne convient-il pas d'ajouter que, la Sorbonne ayant manifesté l'intention de poursuivre le livre, le roi même évoqua l'affaire à lui; se fit lire par Pierre du Chastel, « son fidèle anagnoste », l'immortelle consultation de Panurge sur le mariage, et n'y trouva, c'est Rabelais qui nous le dit lui-même[1], « aucun passage suspect »?

Que se passa-t-il donc alors? et comment se fait-il qu'en cette même année 1546 nous retrouvions Rabelais à Metz, où il exerce les fonctions de « médecin de la cité »? Quelle est encore l'exacte signification d'une lettre qu'il adresse de Metz au cardinal du Bellay, et quelle en est la vraie date, 1546 ou 1547? « Certainement, Monsei-

1. Dans le second prologue de son *Quart Livre.*

gneur, lui écrit-il, si vous n'avez de moi pitié, je ne sache que doive faire, sinon en dernier désespoir m'asservir à quelqu'un de par deça, avec dommage et perte évidente de mes études. Il n'est possible de vivre plus frugalement que je fais et ne me sauriez si peu donner de tant de biens que Dieu vous a mis en mains que je n'échappe en vivotant, comme j'ai fait pour l'honneur de la maison dont j'étais issu à ma départie de France. » Son traitement de médecin de la ville était pourtant le triple de celui que jadis il avait à Lyon, 120 livres au lieu de 40! Les raisons de ce séjour à Metz nous sont encore assez mal connues.

Ce que du moins nous savons, c'est que le cardinal entendit son appel, et, à l'avènement de Henri II (mars 1547), quand il eut reçu, comme tous les autres cardinaux français, l'ordre de se rendre à Rome, Rabelais, pour la troisième fois, l'y suivit. Il y était encore en 1549, et c'est de là qu'il adressait au cardinal de Guise, sous le titre de *La Sciomachie*, le récit des « festins [fêtes] faits à Rome dans le palais de Monseigneur révérendissime cardinal du Bellay pour l'heureuse naissance de Monseigneur d'Orléans ». Il l'adressait au cardinal de Guise, parce que l'astre des Guise commençait de s'élever à l'horizon politique, et les Guise l'en récompensaient en lui donnant la cure de Meudon (1550) : ils venaient d'acheter à la duchesse d'Étampes la terre de Meudon. Mais on ne savait pas encore lequel des deux astres finirait par éclipser l'autre, l'étoile des Châtillon celle des Guise, ou l'étoile des Guise celle des Châtillon; et c'est pourquoi, rapportant de Rome son quatrième livre : *Quart Livre de Pantagruel*,

il le dédiait, en 1552, à « très illustre Prince et Révérendissime Monseigneur Odet, cardinal de Châtillon ». Un contemporain de Rabelais, Théodore de Bèze, a trouvé que c'était beaucoup de cardinaux réconciliés ainsi dans la protection d'un satirique, et il en a donné une explication inattendue. « Si tant de cardinaux, dit-il, ont ainsi protégé l'auteur de *Pantagruel*, c'est qu'ils vivaient eux-mêmes comme les héros de son roman : *vivebant sicut ille loquebatur*. » L'explication est trop simple! Elle peut toutefois nous servir d'avertissement. Et en effet, dans le *Quart Livre de Pantagruel*, c'est une question de savoir si la satire religieuse, de même que la satire politique dans les trois autres, a bien le caractère qu'on lui attribue traditionnellement.

Rome, et le Pape même, qui était alors le faible Jules III, y sont fort maltraités sans doute, en la personne d'Homenaz et sous la fiction de l'île des Papimanes. Mais les hérétiques y sont-ils mieux traités? Et, s'il est vrai que Rabelais ne leur donne qu'une atteinte ou deux en passant, tandis qu'au contraire on sait la complaisance avec laquelle il s'étend sur les choses de Papimanie, sommes-nous bien sûrs qu'à cette date de sa vie il n'en ait pas quelque raison de cour, ou de politique même? Car, ce que l'on sait encore, c'est que le Parlement de Paris, — où pourtant le bon Tiraqueau, mais il était bien vieux! siégeait comme conseiller de Grand'Chambre, — s'étant avisé, par un arrêt du 1er mars 1552, fondé lui-même sur la censure faite par la Sorbonne, d'interdire ce « mauvais livre », le roi leva l'interdit. Et si nous voulons savoir la raison de son indulgence, il semble que nous la trouvions dans un rapprochement tout à fait significatif. Le moment même

où le *Quart Livre* courait par la ville, et où on y lisait des phrases comme celle-ci : « Que fait le Saint-Siège apostolique de Rome, en tout temps et aujourd'hui si redoutable à l'univers qu'il faut ribon ribaine que tous Rois, Empereurs et Seigneurs de lui pendent, tiennent de lui, par lui soient couronnés, confirmés, autorisés et viennent là boucquer et se prosterner à la mirifique pantoufle? » était aussi le moment où l'abbé de Bellozane, — c'est Jacques Amyot, — s'il ne prononçait pas le discours pompeux et menaçant qu'un docte historien lui prête, protestait, d'ordre du roi et au nom des principes gallicans, contre la tenue du Concile de Trente. Et le fameux chapitre avait à peine paru où Rabelais explique à sa manière : *Comment par la vertu des Dives Décrétales est l'or subtilement tiré de France en Rome*, qu'on publiait dans Paris, à son de trompe, un édit par lequel le roi défendait « sous peine de la vie ou de la confiscation des biens, à qui que ce fût, *de porter aucun argent à Rome, pour quelque raison que ce fût*, ou en autres lieux de la dépendance du Pape ». Qu'est-ce à dire, sinon qu'en satirisant la cour de Rome, et Homenaz tout particulièrement, Rabelais n'avait pas tant à craindre de déplaire en haut lieu? ou même qu'en attaquant, de tout l'effort de sa verve bouffonne, les « Uranopétes Décrétales » il servait la politique de Henri II? qu'il le savait sans doute, et qu'eût-il écrit *sur commande*, il n'eût pu mieux s'y prendre pour s'ancrer dans les bonnes grâces de son « tant bon, tant vertueux, et des cieux bénit Roy »?

C'est ce qu'il ne faut pas oublier. Très convaincu que tout ce qu'on enlèverait au Saint-Siège de pouvoir politique et de prestige, la royauté le gagnerait, c'est à ce

but que Rabelais dans son *Quart Livre* semble avoir tendu[1]. Et si peut-être la virulence de sa satire n'en est pas atténuée pour cela, qui ne conviendra pourtant que le sens en apparaît du moins très différent de ce que l'on croit; que l'audace n'en a plus en ce cas rien de très téméraire; et qu'encore ici le vrai Rabelais ne ressemble guère au Rabelais de la tradition?

Le vrai curé de Meudon y ressemble encore moins, pour une première et assez forte raison, qui est que Rabelais a bien porté le titre de curé de Meudon, mais on doute qu'il en ait jamais exercé les fonctions. On sait en revanche que, nommé du 18 janvier 1550, il résigna sa cure le 9 janvier 1552, précisément quelques jours avant l'apparition du *Quart Livre.* Et comme on ne peut dire ni ce qu'il devint, où, ni quand il mourut, ces simples observations suffisent à faire tomber tout ce que l'on conte encore d'anecdotes burlesques, sur les circonstances de sa mort, sur ses dernières années, et sur son séjour à Meudon. Il est donc inutile de s'attarder à en montrer l'invraisemblance, et dès à présent, ayant fait comme le tour de l'homme et de son œuvre, nous pourrions essayer d'en pénétrer le sens intérieur, s'il ne nous restait quelques mots à dire de son œuvre posthume.

1. Quoique je m'impose dans cette histoire de ne pas anticiper sur les événements, et de ne rapprocher, en général, les écrivains dont je parlerai que de leurs contemporains ou de leurs prédécesseurs, ce qui est la seule manière de les remettre dans leur milieu, en ne mêlant de nous que le moins possible à l'appréciation de leur œuvre ou de leur rôle, on me permettra d'y déroger quelquefois, — en note, — quand il s'agira d'indiquer quelques idées directrices.

C'en est ici le cas, et je crois devoir faire observer qu'il semble en avoir été des rapports de Rabelais avec Henri II, comme de ceux de Molière avec Louis XIV, et de Voltaire avec Louis XV. Essayer de mettre la liberté de penser sous la protection du pouvoir royal, et, pour y réussir, essayer de faire entendre à Louis XV, à Louis XIV et à Henri II que le pouvoir

En 1562, sept ou huit ans peut-être après la mort de Rabelais, un éditeur, qui n'a pas dit son nom, faisait paraître, à Paris, sous le titre de l'*Isle Sonnante*, les seize premiers chapitres, et deux ans plus tard, en 1564, le texte entier de ce que nous appelons le *Cinquième Livre* de son roman. A tous égards, c'en est le plus violent, et, je ne saurais dire pourquoi, c'en est devenu, avec le temps, le plus populaire. Si Rabelais l'avait publié de son vivant, ni ses protecteurs habituels, Guise ou Châtillon, ni le roi même n'eussent pu le sauver des représailles des « Clergaux » de la Sorbonne, ou des « Chats Fourrés » du Parlement. L'injure était trop grossière et la satire trop directe. Mais le *Cinquième Livre* est-il son œuvre? Quelle preuve en peut-on donner? Et, pour le lui attribuer, est-ce assez que l'esprit en soit analogue à la fausse idée que l'on s'est formée longtemps de son personnage et de son dessein?

Nous ne connaissons, on l'a vu, ni les circonstances, ni le lieu, ni même la date de sa mort, — c'est un peu arbitrairement qu'on la met en 1553, — et nous ignorons donc en quelles mains sont passés « ses papiers », ou seulement s'il en a laissé. D'autre part, et au lieu de profiter du succès du *Quart Livre* pour publier le *Cinquième*, on ne voit pas les motifs qu'aurait eus l'éditeur anonyme d'attendre jusqu'en 1562? A-t-il eu peut-être aussi des raisons de garder l'anonyme, et quelles sont-elles? On trouve dans le *Cinquième Livre* deux ou trois allusions très précises à des écrits qui n'ont paru

royal n'avait pas de plus dangereux adversaire que l'idée religieuse, telle a été leur tactique à tous trois.

Je me borne à en faire ici la remarque, et le moment viendra plus tard, quand nous en aurons vu quelques effets, d'apprécier cette tactique.

certainement qu'après la mort de Rabelais : comment s'y sont-elles glissées? D'où vient encore que les contemporains n'aient pas reconnu Rabelais dans son *Ile Sonnante*? « Son malheur, — a écrit Antoine du Verdier, le curieux bibliographe, — est que chacun s'est voulu mêler de pantagrueliser, et sont sortis plusieurs livres sous son nom ajoutés à ses œuvres, qui ne sont pas de lui, comme l'*Isle Sonnante* et autres, faites par un écholier de Valence. » Un certain Louis Guyon disait encore quelques années plus tard : « Quant au livre dernier qu'on met entre ses œuvres, qui est intitulé l'*Ile Sonnante*... je proteste qu'il ne l'a pas composé, car il se fit longtemps après son décès : *j'étais à Paris lorsqu'il fut fait*, *et j'en sais bien l'auteur*[1]. » Avons-nous le droit, et pourquoi, de mettre en doute le témoignage de Louis Guyon et d'Antoine du Verdier? Mais si maintenant la fiction de l'*Ile Sonnante* n'est qu'une répétition ou une « réplique » de celle de l'*Ile de Papimanie*; si nous n'avons pas de peine à reconnaître dans les *Chats Fourrés* du cinquième livre les *Chiquanous* du quatrième; si tels passages de ce cinquième livre ne sont que des « centons » empruntés des livres précédents; si le « bal joyeux qui fut fait en présence de la Quinte » n'est qu'une lourde et fastidieuse allégorie, dans le goût de celles de nos « rhétoriqueurs »; et si la grossièreté du langage, dans ces quarante-huit chapitres, passe à tout coup le cynisme habituel de Rabelais lui-même, toutes ces considérations jointes ensemble

1. Nous empruntons la plupart de ces indications aux *Notes* de deux des meilleures éditions qu'il y ait de Rabelais : l'édition Rathery et Burgand des Marets, Paris, 1857, Firmin Didot, et l'édition Marty-Laveaux, Paris, 1881, A. Lemerre.

Voyez en sens contraire les éditions de Le Duchat.

ne nous obligeront-elles pas de croire qu'il n'a jamais écrit le *Cinquième Livre* de *Pantagruel*? Quel en est après cela le véritable auteur? C'est ce qu'il est inutile ici de rechercher. Le *Cinquième Livre* n'est sans doute qu'un pamphlet protestant et révolutionnaire, jeté dans la mêlée des guerres de religion (1562-1564) par quelque habile homme qui aura cru prudent de se déguiser sous le nom de Rabelais, et pour se mieux déguiser, d'en imiter les pires défauts. On a nommé Guillaume des Autels et Henri Estienne : il y a des raisons pour que ce ne soit ni l'un ni l'autre. Mais on ne saurait imputer au père de Pantagruel et de Gargantua ce monstre informe — *monstrum informe... cui lumen ademptum* — où, si l'on retrouve l'exagération de sa satire, on ne reconnaît ni la liberté souveraine de sa manière, ni la richesse de son imagination, ni enfin son personnage, tel que nous venons de l'esquisser d'après la réalité de l'histoire de sa vie. L'examen de son œuvre achèvera de nous en convaincre.

II

L'ŒUVRE DE RABELAIS.

Lorsque l'on songe à ce que Rabelais a « semé d'ordure dans ses écrits » ou, comme disait Ronsard, avec quel plaisir il va « se touillant dans la fange », on recule d'abord, on hésite, et, cependant, si l'on veut d'un mot caractériser ou définir son œuvre, on n'en trouve pas d'autre, il n'y en a pas d'autre en français que celui de *Poème*. En vérité, c'est un poème que l'épopée bouffonne de Gargantua et de Pantagruel. Elle en a l'apparence et

l'allure; elle en a l'inspiration profonde; elle en a le charme ou la séduction de style : on pourrait dire, on doit dire qu'elle en respire encore et surtout l'enthousiasme. Et cela est tellement vrai que, pour en faire comme ressortir l'une après l'autre toutes les qualités, avec aussi quelques-uns des défauts qui sont le revers ou la rançon de ces qualités mêmes, il n'y en a pas, sauf erreur, de meilleur moyen que de développer le contenu de ce mot de *Poème*.

Admirons en effet, et d'abord, la sensation ou l'impression générale d'art que nous procure l'ensemble seul de la composition. Le *Cinquième Livre*, nous l'avons vu, n'est vraisemblablement pas de la main de Rabelais, et, tout ce qu'on y peut retrouver de lui, c'est la preuve de l'influence qu'il a exercée sur son plagiaire. On ne sait pas exactement, nous l'avons dit, dans quel ordre ont respectivement paru le *Pantagruel* et le *Gargantua*, dans quelles conditions, si l'auteur avait dès le début l'intention de les continuer ou si le succès d'une première tentative l'a seul engagé à en faire une seconde? D'un autre côté, en supposant que le premier livre de *Pantagruel* fût de 1532 et le *Gargantua* de 1535, ils sont séparés du *Tiers Livre*, — le second de *Pantagruel*, — nous l'avons également vu, par des intervalles de onze et de quatorze ans. Six ans encore s'écoulent entre la publication du *Tiers* et celle du *Quart Livre*, portant ainsi à vingt ans la durée de la composition de l'ouvrage, — et vingt ans dépensés, ou plutôt dispersés, en combien d'occupations diverses, traversés de quelles épreuves, agités de quelles craintes, menacés de quelles persécutions, asservis à quelles contraintes! Cependant, et malgré tout cela, voyez

comme les parties de la composition s'équilibrent : un premier et un second livre que l'on peut appeler proprement une *Iliade*, je veux dire où il n'est question, comme dans celle même d'Homère[1], que de généalogies, que de combats, et que de festins; un troisième livre, le centre et le nœud de tout l'ouvrage, où l'on prend haleine, après la victoire, et où, pour se refaire, pour se préparer sans doute à de nouvelles aventures, on devise interminablement des joies et des dangers du repos dans le mariage; et deux livres enfin, les deux derniers, le quatrième et le cinquième, — car le quatrième ne finissait rien et Rabelais l'eût certainement fait suivre d'un cinquième, — où il ne s'agit, comme dans une *Odyssée*, que de festins toujours, mais, au lieu de combats, que

1. Ce n'est pas nous qui nous avisons le premier de ce *Parallèle*, et sans compter que quelques-uns des contemporains ou des successeurs de Rabelais, — le vieil Étienne Pasquier, par exemple, — n'avaient pas hésité à le ranger parmi les *poètes* de son temps, un homme d'infiniment d'esprit, mais d'un esprit un peu précieux, Charles Rivière Dufresny, a publié en 1711, dans le *Mercure Galant*, un *Parallèle burlesque*, ou *Dissertation*, ou *Discours qu'on nommera comme on voudra sur Homère et Rabelais*.

En voici les presque premiers mots : « Commençons par abjurer tous les ridicules qu'on pourrait me donner là-dessus. Je déclare premièrement que je méprise une moitié du livre de Rabelais, et que je déteste même dans l'autre le libertinage et les obscénités qui rendent cet auteur odieux : je déclare de plus que je respecte Homère... mais ce respect n'est point un respect de culte et d'adoration; et je crois pouvoir sans profanation comparer le sublime du poète Grec avec l'excellent comique de maître François. » Il disait encore un peu plus loin : « Ces deux auteurs ont premièrement cela de commun qu'ils étaient nés pour la poésie; il ne manque à Rabelais, pour être grand poète, que d'avoir écrit en vers : son livre est un poème en prose, quoiqu'il n'ait pas dit d'abord : « Déesses, chantez Gargantua ».

Dufresny avait vu juste; et son *Parallèle* n'était point si *burlesque*, puisqu'après deux cents ans, comme nous essayons de le montrer dans tout ce chapitre, on ne saurait mieux faire que d'en reprendre et d'en étendre l'idée.

On trouve le *Parallèle* de Dufresny dans plusieurs éditions de Rabelais, et notamment dans celle d'Amsterdam, 3 vol. in-4°, 1747, chez Jean-Frédéric Bernard.

d'aventures de voyage, d'explorations, et de découvertes! Notez encore, plus particulièrement, la disposition savante et symétrique du *Tiers Livre* où la longue consultation de Panurge sur le point délicat de savoir, étant Panurge, s'il doit ou non se marier, s'encadre entre les cinq chapitres « à la louange des debteurs et emprunteurs », et les quatre chapitres sur « les admirables vertus de l'herbe nommée Pantagruélion ». Une correspondance plus intime ou plus subtile est celle qui s'établissait naturellement, pour des contemporains, entre cette *Iliade* et les guerres du commencement du règne de François Ier, entre cette *Odyssée* et celle des Colomb ou des Vasco de Gama, des Cortez ou des Pizarre. Et si ce qui frappe enfin dans ces récits de voyages ou de combats, c'est l'art du récit lui-même, si c'est ce don de conter auquel on a voulu parfois ramener tout Rabelais, qu'y a-t-il de plus « épique »? et à ne regarder l'œuvre que du dehors, en ce qu'elle a de plus extérieur, qu'y a-t-il de plus « poétique »?

Il y a le « dedans », disons-le tout de suite, et premièrement la manière dont tous les emprunts du conteur, quelle qu'en soit la diversité d'origine, se fondent et sont comme entraînés dans l'ample allure de son récit. Tel un grand fleuve, ce fleuve de Loire, dans les paysages duquel il a toujours aimé revivre les impressions de sa jeunesse : ni les obstacles n'en arrêtent ou n'en détournent le cours; il se grossit, en coulant, du tribut des eaux de la montagne ou de la plaine; ses affluents, l'un après l'autre, viennent perdre en lui jusqu'au souvenir de leur source natale; et ni les sables ni les débris qu'il emporte à la mer ne réussissent à troubler la limpidité de son flot. Ainsi de Rabelais! La continuité de son

récit n'en a de comparable ou d'égale que la largeur et la rapidité. Ses énormités mêmes s'y noient. Et non seulement, ce qu'il imite, il n'a pas besoin de le dénaturer pour se l'approprier, mais on dirait de ses modèles qu'ils sont nés ses tributaires, et, précisément parce qu'il est poète, c'est-à-dire parce qu'il y a quelque chose en lui d'antérieur à ses emprunts, voici qu'en passant par lui, ses emprunts lui deviennent originaux.

Car il a beaucoup emprunté, de toutes mains; et, en un certain sens, nous ne connaissons que bien peu de ses inventions qui lui appartiennent. Le sacré, le profane, l'antique et le moderne, il a puisé partout avec une liberté qui lui vaudrait de nos jours l'accusation de plagiat éhonté. En veut-on des exemples? Les termes qu'il a mis dans la bouche de son écolier Limousin : « Nous transfrétons la Sequane au dilucule et crépuscule... » il les a textuellement tirés du *Champ-Fleury* (1529) de l'imprimeur Geoffroy Tory; et l'*Énigme trouvée es fondements de l'abbaye des Thélémites* est tout entière copiée, sauf douze vers, — elle en a cent huit, — de Melin de Saint-Gelais. Si l'on faisait un alphabet ou un chapelet de ses « citations » et « références », on aurait une « bibliothèque » ou une « encyclopédie » de la littérature classique, latine et grecque [1]. Sa familiarité

1. On entend bien qu'il ne s'agit pas ici de contester à Rabelais l'étendue ni la variété de son érudition, et, on le répète, elle est énorme. Mais pourquoi ne dirions-nous pas qu'il en fait évidemment parade, avec l'intention de nous éblouir; — qu'elle n'est pas toujours de première main; — et qu'il en déguise volontiers les sources, dans le dessein de la surfaire. En voici deux exemples.

Dans le prologue de son *Gargantua*, il parle des *Silènes* — « Silènes étaient petites boîtes belles que nous voyons de présent ès boutiques des apothicaires » — et il nous renvoie au *Banquet* de Platon. Je ne doute pas qu'il ait lu le *Banquet* de Platon. Mais si ce qu'il dit des *Silènes* est

n'est pas moins intime, il n'en use pas moins librement avec Villon, par exemple, et plus généralement avec les auteurs de nos vieux fabliaux. Il connaît aussi les *Chansons de Geste* et les *Romans de la Table Ronde*. Toute une partie de son œuvre, la plus grossière, est encore comme engagée dans la tradition du moyen âge :

Desinit in piscem mulier formosa superne.

J'ai indiqué plus haut ce qu'il devait aux Érasme et aux Budé, ses premiers maîtres, mais on montrerait aisément qu'à peine est-il moins redevable à Ulric de Hutten et à Thomas Morus, aux *Epistolæ obscurorum virorum* de l'un (1515) et à l'*Utopia* de l'autre (1518). Curieux, avide, ou pour mieux dire glouton de tout ce qui s'imprime, — à Bâle chez Fröben, à Venise chez les Alde, à Lyon chez Gryphius, François Juste, ou Dolet, à Paris chez

emprunté textuellement ou même traduit d'Érasme en ses *Adages* [Cf. dans les Adages, l'article *Sileni Alcibiadis*, et ci-dessus, p. 38], on aimerait, pour lui, qu'il eût nommé Érasme.

Un peu plus loin, au chapitre III du même livre, il discute plaisamment la légitimité de l'enfant qui naît après la mort du père, et il allègue à l'appui de son dire :

« Hippocrates, lib. *de Alimento*;

Pline, lib. VII, cap. V;

Plaute, in *Cistellaria*;

Marius Varro, en sa satire inscrite *Le Testament*, alléguant l'autorité d'Aristoteles à ce propos;

Censorinus, lib. *De Die natali*.

Aristoteles, lib. VII, cap. III et IV, *De Natura animalium*.

Gellius, lib. III, cap. XVI. Servius, in Eclog. III, exposant le mètre de Virgile : *Matri longa decem...*

Et mille autres fols. »

Voilà sans doute un bel étalage. Mais quoi! de tous ces auteurs il n'en a peut-être lu qu'un seul, c'est Aulu Gelle, dans un seul passage de qui toutes ces références se trouvent ramassées; et ce qu'on est alors tenté d'admirer, c'est toujours son érudition, mais c'est aussi l'art avec lequel, en mêlant Aulu-Gelle dans la foule de ces auteurs, il excelle à masquer la source de son emprunt [Cf. Aulu Gelle, *Noct. Att.*, lib. III, cap. XVI].

Simon de Collines, — on le voit piller passionnément jusqu'aux Rhodiginus et jusqu'aux Calcagnini. Qui connaît aujourd'hui Rhodiginus et Calcagnini? La jurisprudence l'amuse, — en souvenir de son ami Tiraqueau, — et la médecine le transporte. Lisez les trois chapitres qu'il a consacrés aux « vertus de l'herbe nommée Pantagruélion, » sans laquelle les « meuniers ne porteraient bled au moulin, ni n'en rapporteraient farine », et « comment sonneraient les cloches » ? Si les articles ordinaires d'un *Dictionnaire de Botanique* étaient tous rédigés de ce style, je veux dire si l'on y respirait cet enthousiasme de la science, on y courrait comme aux romans. Voyez encore, dans le même livre, et admirez tout ce qu'on peut faire « de bled en herbe » : « ouvrir l'appétit, délecter le goût, chatouiller la langue, faire le teint clair, fortifier les muscles, tempérer le sang, alléger le diaphragme, rafraîchir le foie, désopiler la ratelle... » et le reste. A moins peut-être qu'au lieu de Dioscoride, vous n'aimiez mieux l'entendre, par la bouche du juge Bridoye, alléguer le *Digeste*, Bartole et Balduin; ou, dans les propos d'Homenaz, les « sacres *Décrétales* » avec la compétence, la précision, l'assurance qui conviennent à un jurisconsulte et à un canoniste.

Que cependant, tant d'éléments, si disparates, se mêlent dans cette prose unique, et n'y soient pas artificiellement rapprochés ou juxtaposés, ainsi que dans une mosaïque ou dans une marqueterie, mais fondus, comment cela se peut-il faire? Nous comparions tout à l'heure le courant de ce style à celui d'un grand fleuve; ce n'est plus maintenant assez dire : le mélange est encore plus intime, et l'assimilation plus complète. Ne

craignons pas d'y insister. Jurisprudence ou matière médicale, du grec et du latin, du Plutarque et du Sénèque, du Cicéron et du Platon, du Villon et du Tiraqueau joints ensemble ne font toujours que du Rabelais. Ils se transforment en leur imitateur. Sa puissante imagination les soumet à ses propres convenances. Il se les convertit en sang et nourriture. Et, rivalisant de force et de souplesse, de pouvoir plastique avec l'imagination de l'auteur du *Banquet* et du *Phèdre*, voici la sienne, qui, comme celle de Platon, crée à son tour des mythes.

Créer des mythes, c'est donner un corps, c'est communiquer le don de la vie aux fantaisies de l'imagination, et c'est savoir le secret d'enfermer dans ces fantaisies une plénitude, une richesse, une complexité de sens qui les fonde en réalité. Considérons là-dessus les géants de Rabelais, son Pantagruel ou son Gargantua. Ce sont des rois, mais ce sont des rois « idéalisés » et Rabelais nous en avertit en faisant les souverains du pays d'Utopie. Il sont plus « philosophes » qu'il n'appartient à des rois, et en cette qualité, ils expriment donc l'idéal politique de Rabelais, très pacifique, très généreux, et très vague. N'expriment-ils pas encore quelque chose de plus; et, par exemple, diffèrent-ils entièrement de la légende locale et populaire, de la tradition ethnique dont ils sont eux-même issus? On a pu écrire tout un livre sur : *Gargantua dans les traditions populaires*; et à la vérité, on n'a pas établi que Gargantua fût « un Dieu Gaulois » dépossédé de son ciel, ni surtout un « mythe solaire »! Mais, que la légende gauloise ou celtique soit pleine de géants, comme aussi bien toutes les légendes relatives aux origines, voilà qui est certain; et, ce qui ne l'est pas

moins, c'est la complaisance avec laquelle Rabelais a insisté sur l'énormité des siens. Voyez le chapitre : *Comment on vêtit Gargantua* [I, VIII] et dans un autre genre [II, XXXII] : *Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée.* Qui doutera qu'en figurant ses personnages par des dimensions à la fois si précises, et si disproportionnées à nos sens, Rabelais ait eu quelque intention? Cette intention n'eût-elle été que de donner pour arrière-plan à son poème l'idée confuse d'un passé très lointain, elle est devenue, depuis lui, comme inséparable des noms mêmes de Pantagruel et de Gargantua. S'il n'y a de science que du général, il n'y a de poésie que du passé. Aussi bien, quand il n'aurait eu d'autre intention que de « soy rigoler, » ou même pas d'intention du tout, ne ressortirait-il pas encore une leçon, — une leçon naturelle, une leçon involontaire ou invoulue, — de la perpétuelle opposition qu'il a mise entre ses géants et les autres personnages du récit? Celui qui sera Jonathan Swift saura bien en tout cas l'y découvrir un jour, et, si l'on ne peut sans doute refuser quelque portée philosophique aux *Voyages de Gulliver*, cette même portée, l'œuvre de Rabelais l'a déjà. Nous sommes ensemble bien petits et bien grands! Mais ne l'a-t-elle pas encore par ailleurs si, de plus que tout ce que nous venons de dire, Pantagruel et Gargantua, personnifications assez claires de la force physique, de la capacité illimitée du manger et du boire, de la santé, de l'équilibre et de la solidité du tempérament, le sont donc aussi des « énergies de la nature »; et ainsi représentent ce qu'il y a de plus poétique et de plus philosophique à la fois dans l'œuvre de Rabelais?

Nous touchons en effet ici ce que l'on pourrait nommer le fond de Rabelais, et il semble que nous atteignions le principe de son inspiration. Si le paganisme, avec ses grandeurs et ses séductions, mais avec ses vices aussi et ses hontes, n'est autre chose que la divinisation des énergies de la nature, il n'y a guère eu de païen plus fervent que Rabelais, et ni la Renaissance ni l'antiquité même n'ont rien produit de plus « naturaliste » que le poème de ce moine et de ce médecin. D'autres que Rabelais ont sans doute aimé la nature, mais on peut, on doit dire de lui qu'il en est littéralement « ivre », et pour la célébrer, son lyrisme n'a pas assez d'effusions, ni d'assez éloquentes, ni d'assez abondantes, ni d'assez débordantes. Il se noie, il se perd, il s'égare quand il entre au profond de ses abîmes. Infiniment féconde et infiniment bonne, infiniment complaisante aux instincts qu'elle a mis en nous, c'est Nature, qui, de son ample sein, comme d'une source intarissable, verse à flots pressés, dans toutes ses créatures, et y renouvelle incessamment le désir et la joie, l'orgueil et la volupté de vivre. Nature est tout en nous, et nous ne sommes rien qu'en elle. Tout vient d'elle, et tout y retourne. C'est pourquoi, jusque dans ses manifestations qu'on croirait les plus ordinaires, ou dans ses opérations les plus basses, il y a quelque chose de divin. Rappelons-nous seulement le chapitre où Panurge nous la montre [*Pantagruel*, II, iv] « se délectant elle-même en ses œuvres et productions, nous baillant matières et métal convenables pour être en sang transmués »; et le sang, « ce ruisseau d'or, baignant, abreuvant, restaurant, fortifiant, réjouissant et revivifiant l'un après l'autre tous les membres ». Mais cet autre passage,

de quel nom le nommerons-nous : ode, hymne ou dithyrambe ?

Pour le servir [Messer Gaster], tout le monde est empêché, tout le monde labeure. Aussi, pour récompense il fait ce bien au monde qu'il lui invente toutes arts, toutes machines, tous métiers, tous engins et subtilités. Même ès animaux brutaux il apprend arts déniées de nature. Les corbeaux, les geais, les papegays, les étourneaux il rend poètes, les pies il fait poétrides, et leur apprend langage humain proférer, parler, chanter. *Et tout pour la trippe.* Les aigles, gerfauts, faucons, sacres, laniers, autours, éperviers, émerillons, oiseaux aguars, peregrins, essors, rapineux, sauvages il domestique et apprivoise, de telle façon que les abandonnant en pleine liberté du ciel, quand bon lui semble, tant haut qu'il voudra, tant que lui plaît, les tient suspens, errans, volans, planans, le muguetant, lui faisant la cour au-dessus des nues, puis soudain les fait de ciel en terre fondre. *Et tout pour la trippe.* Les éléphans, les lions, les rhinocérotes, les ours, les chevaux, les chiens il fait danser, baller, voltiger, combattre, nager, soy cacher, apporter ce qu'il veut. *Et tout pour la trippe.* Les poissons, tant de mer comme d'eau douce, baleines et monstres marins, sortir il fait du bas abîme, les loups jette hors des bois, les ours hors des rochers, les renards hors des tanières, les serpens lance hors la terre en grand nombre. *Et tout pour la trippe.* Bref est tant énorme, qu'en sa rage il mange toutes bestes et gens, comme fut vu entre les Vascons, lorsque Metellus les assiégeait par les guerres sertorianes, entre les Saguntins assiégés par Hannibal, entre les Juifs assiégés par les Romains, et six cens autres. *Et tout pour la trippe.* [*Pantagruel*, III, LVII.]

Dans cette page admirable, s'il y a quelques traits dont la brutalité choque un goût un peu timide, n'y voit-on pas bien d'où procède au moins toute une part de la grossièreté de Rabelais? L'antiquité naturaliste avait fait des dieux de ses vices eux-mêmes, et rendait une espèce de culte aux plus animaux de ses instincts : c'est ainsi que Rabelais ne distingue plus dans les manifestations de Nature. Osons enfin le dire une fois : dans l'énormité des effets il admire le pouvoir de la cause; on n'évacue-

rait point aussi copieusement, si l'on n'avait ingéré plus copieusement encore; il n'y a point en nature d'opérations « distinguées » ni de fonctions inférieures. La nature est partout la nature. La grandeur de la fin, qui est d'entretenir la vie, n'excuse pas seulement la vulgarité des moyens; elle la transforme, elle l'ennoblit, elle la transfigure. Et le grand crime, le seul crime à vrai dire, que l'on puisse commettre contre elle, c'est d'en contraindre les impulsions sous la loi d'une discipline qui sera toujours à bon droit taxée d'antinaturelle, puisqu'elle aura toujours pour objet de contrarier, de corriger, de transformer, et en un seul mot de *dénaturer* la nature. La pudeur même n'est qu'une discipline, et toute discipline étant ennemie de nature, c'est pourquoi Rabelais a manqué si souvent, et si naturellement, de pudeur.

Si l'on comprend bien toute l'importance de cette idée dans l'œuvre de Rabelais, si l'on voit bien comment elle en pénètre toutes les parties, nous ne dirons pas que toutes les obscurités de son livre en soient éclairées ou dissipées du même coup, mais elles en deviennent cependant moins obscures; et son objet n'a plus rien d'une énigme. Nous pouvons mesurer la vraie portée de sa satire. Théologiens, moines ou chats fourrés, chicanous ou simples pédans, de l'espèce de maître Janotus ou du « viel poète françoys », qu'il a Raminagrobis appelé, ce que sa belle humeur et son « éclat de rire énorme » ne se lassent pas d'attaquer en eux, ce sont autant d'ennemis de la nature. Ce sont tous ceux qui la déforment sous prétexte de la redresser; ce sont tous ceux qui, pour l'améliorer ou la perfectionner, commencent par s'en éloigner; ce sont tous ceux encore et surtout qui préten-

dent la brider. Là est le principe de son opposition au calvinisme naissant : il n'entend pas s'être émancipé d'une dicipline pour en subir docilement une autre, ni de la « benoîte isle des Papimanes » n'être sorti que pour tomber dans « l'isle désolée des Papefigues ». Si l'on a pu quelquefois s'y tromper, c'est qu'on n'a pas fait attention aux dates. Avant 1541 on a pu croire qu'il inclinait vers le protestantisme, et en effet, il « protestait »; mais il n'a pas moins « protesté » dès qu'il a eu connu l'*Institution chrétienne*; et, contrainte pour contrainte, il n'a pas plus voulu de la calvinienne que de la catholique. N'étaient-elles pas toutes deux ennemies de nature? Et qu'y a-t-il enfin dans sa pédagogie, dont on fait tant de bruit, trop de bruit peut-être ? En quoi consiste-t-elle? Quelle en est la tendance évidente, ou plutôt le conseil unique, sinon de « libérer l'instinct », de rendre la nature à elle-même, l'être humain à ses impulsions, et chacun de nous à son propre arbitre? S'en cache-t-il d'ailleurs ? En aucune manière, et son langage est assez clair :

Toute la vie des Thélémites était employée, *non par lois, statuts et règles, mais selon leur vouloir et franc arbitre.* Se levaient du lit quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, dormaient, travaillaient *quand le désir leur en venait.* Nul ne les éveillait, nul ne les parforçait ni à boire, ni à manger, ni à faire autre chose quelconque. Ainsi l'avait établi Gargantua. En leur règle n'était que cette clause :

FAIS CE QUE VOUDRAS.

Pour ce que gens libères, bien nés, bien instruits, conversans en compagnie honnête, *ont par nature un instinct et aiguillon qui toujours les pousse à faits vertueux, et retire de vice* : lequel ils nommaient honneur. Iceux, *quand par vile contrainte sont déprimés et asservis*, détournent la noble affection par laquelle à vertu franchement tendaient, à déposer et enfreindre ce joug de servitude.

L'allégorie est de 1535. Mais sur ces entrefaites, l'*Institution chrétienne* paraît, en 1541, et Rabelais y lit les lignes suivantes : « Ceux qui ont défini le péché originel être un défaut de justice originelle laquelle devait être en l'homme, combien qu'en ces paroles ils aient compris toute la substance, toutefois ils n'ont suffisamment exprimé la force d'iceluy. *Car notre nature n'est pas seulement vide et destituée de tous biens; mais elle est tellement fertile de toute espèce de mal qu'elle n'en peut être oisive.* » [*Inst. chr.*, II, I, 8.] Fut-il jamais antithèse plus flagrante? Quelques années s'écoulent, et voici qu'en 1547, il retrouve la même philosophie dans le livre posthume de son maître Budé sur l'*Institution du Prince* : « Nature humaine qui originellement était navrée, en est demeurée par forfaiture si imparfaite, et débilitée de ses sens, et comme orpheline et destituée d'aide et de confort estant en soy, *qu'elle ne peut se suffisamment conduire et prendre la tutelle de soy mesme sans aide extérieure.* » [*Institution du Prince*, ch. I.] Eh quoi! Budé lui-même! Rabelais, à ce coup, ne peut plus se tenir de répondre, et on connaît l'apologue qu'il emprunte à Calcagnini :

Physis — c'est Nature — en sa première portée enfanta *Beauté* et *Harmonie* sans copulation charnelle, comme de soi est elle même grandement féconde et fertile. Antiphysie, laquelle de tout temps est partie adverse de nature, incontinent eut envie sur cestuy tant beau et honorable enfantement; et au rebours, enfanta *Amodunt* et *Discordance* par copulation de Tellumon. Ils avaient la tête sphérique et ronde entièrement, comme un ballon, non doucement comprimée des deux côtés, comme est la forme humaine... Antiphysie louait et s'efforçait à prouver que la forme de ses enfans plus belle était et advenante que celle des enfans de Physis... Et depuis engendra les matagots, cagots et papelars; les maniacles

pistolets, les démoniaches Calvins, imposteurs de Genève, les enragés Putherbes, rufians, cafards, chattemites, cannibales, et autres monstres difformes et contrefaits, en dépit de nature.

On le voit donc, Physis ou Nature, c'est la divinité de Rabelais, et, parce que cette adoration des énergies de la nature, invisible ou présente, circule, pour ainsi parler, d'un bout à l'autre de son livre, n'est-ce pas ce qui en fait la signification cachée, le sens intérieur, et la profondeur? Entendons-nous bien sur ce mot. Eh non! sans doute, Rabelais n'est pas « profond » à la manière d'un philosophe qui spécule sur les qualités de la substance ou d'un logicien qui s'argumente! On se tromperait, répétons-le, de voir des « allusions » ou des « intentions » dans toutes ses plaisanteries. Quand ses « allégories » ont un sens, elles sont transparentes; et quand elles sont obscures, c'est qu'elles n'ont pas de sens. Il n'y a point de mystère dans l'*Anatomie et description des contenances de Quaresmeprenant*; il n'y a point de symbole dans le chapitre : *Comment Pantagruel en haute mer ouït diverses paroles dégelées*.

Le pilote fit réponse : « Seigneur, ne vous effrayez de rien. Icy est le confin de la mer Glaciale, sur laquelle fut au commencement de l'hiver dernier passé grosse et félonne bataille entre les Arimaspiens et les Néphélibates. Lors gelèrent en l'air les paroles et cris des hommes et femmes, les chaplis [cliquetis] des armes, les hurtis [chocs] des harnais, les hennissemens des chevaux et tout autre effroi de combat. A cette heure, la rigueur de l'hiver passée, advenante la sérénité et tempérie du bon temps, elles fondent et sont ouïes.

Non, assurément, il n'y a point là de symbole; il n'y a qu'une fiction de poète; et il est vrai qu'elle est de celles que l'imagination du lecteur aime à prolonger dans l'infini

du rêve. Mais si c'est pourtant toute une philosophie que de croire à la bonté de la nature; si c'en est une que d'opposer l'infaillibilité de ses instincts à tout effort que l'on essaie de diriger contre eux; si c'en est une que de fonder sur leur existence le droit qu'ils auraient de se satisfaire; si de cette philosophie découle, non seulement toute une pédagogie, tout un système d'éducation, mais toute une « police », comme on disait alors, ou, comme nous dirions de nos jours, toute une sociologie; et si enfin, cette morale, se dressant en face de l'ancienne, de la morale de l'effort, du dévouement, et du sacrifice, la contredit en tous ses points, c'est ce que l'on veut dire quand on parle de la « profondeur » de l'œuvre ou de la pensée de Rabelais. *Magis magnos clericos non sunt magis magnos sapientes* : la « profondeur » ne consiste pas toujours à philosopher en forme et selon les règles de l'art. Mais n'y ayant guère d'idées plus générales, ou auxquelles se rattachent, comme autant de branches à leur tronc, plus d'idées ni de plus diverses que celles qui expriment les rapports que nous croyons soutenir avec la nature, celui-là sera donc profond qui les aura rendues, quelque expression particulière qu'il en donne, avec éclat ou avec force, avec abondance ou avec aisance; et c'est ce que Rabelais a fait. Poète ou philosophe de la nature, comme on voudra l'appeler, il est profond de la profondeur même de cette idée de nature; et, encore une fois, combien nommerons-nous d'idées qui soient elles-mêmes plus profondes?

Nous ajouterons : et combien en connaissons-nous qui soient plus poétiques, si tout ce qu'il y a de poésie dans les mythologies des anciens, des Latins et surtout des

Grecs, s'en est manifestement et presque uniquement inspiré? *Hominum divumque voluptas* : avant d'être la « beauté », — cette abstraction, — Vénus a été l'aiguillon du désir d'amour, comme Bacchus a été la fumée de l'ivresse! La même inspiration se retrouve dans Rabelais, et là où tant d'autres n'ont vu, ne voyaient surtout en son temps qu'une matière inerte, indifférente aux formes qu'elle recevait ou qu'elle revêtait, il a senti passer le frisson de la vie. « Enfans, buvez à pleins godets!... Tous buveurs de vin, tout goutteux, de vin altérés venans à ce mien tonneau, s'ils ne veulent ne boivent : s'ils veulent, et le vin plaît au goût de la seigneurie de leurs seigneuries, boivent franchement, hardiment, librement, sans rien payer, et ne l'épargnent. Tel est mon décret. Et peur n'ayez que le vin faille, comme fit ès noces de Cana en Galilée. Autant vous en tirerez par la dille, autant en entonnerai par le bondon. Ainsi demeurera le tonneau inexpuisible. Il a source vive et veine perpétuelle. » [*Pantagruel*, II, *Prologue*.] Cette source vive, cette veine perpétuelle, c'est la nature! Cet « inexpuisible » tonneau, c'est elle qui le remplit de son vin. Et c'est son vin dont l'ivresse fait délirer le poète, plus sage, plus raisonnable, plus philosophe en son délire, — c'est toujours lui que nous faisons parler, — et « plus digne de pardon » qu'un grand tas de « Sarrabaïtes, cagots, escargots, hypocrites, caffars, frappars » ne le sont en leurs contemplations, dévotions, ou macérations.

S'il y a certainement d'autres sources de poésie, s'il y en a de plus pures, de moins troubles, qui contiennent en suspension moins de lie, s'il y en a surtout de plus

hautes, que Rabelais lui-même n'a pas toutes ignorées, n'en est-ce pas une ici dont on ne saurait méconnaître l'abondance et la force? Oui, c'est un païen dans le sens étendu, dans le sens large, dans le sens profond du mot, que l'auteur de *Pantagruel* et de *Gargantua*, et nous pouvons le redire, ni la Renaissance ni l'antiquité n'en ont connus de plus convaincus. Mais le paganisme a sa poésie; s'il n'avait pas sa poésie, le christianisme n'aurait pas eu tant de peine à en triompher! Semblablement, si de cette poésie Rabelais n'avait pas été, dans notre langue, le plus éloquent interprète, il ne serait pas Rabelais, mais un conteur comme il y en a tant d'autres; mais un satirique, dont la vogue aurait couru le risque, si fréquent, de prendre elle-même fin avec la vie de ses modèles; mais un « auteur simplement plaisant ». Et qu'on ne dise pas que les qualités de son style l'auraient du moins sauvé de l'indifférence oublieuse où sommeillent les Bonaventure des Périers et les Noël du Fail! Le « style », quoi que l'on en puisse dire, n'a jamais réussi lui tout seul à sauver un écrivain de l'oubli; et puis, le « style » de Rabelais ne serait pas sans doute ce qu'il est, s'il n'était, et avant tout, expressif de sa philosophie et de sa poésie de la nature.

Faut-il, à ce propos, l'en croire, quand il nous dit « qu'à la composition de ses livres seigneuriaux, il ne perdit, ni employa oncques plus ni autre temps que celui qui était établi à prendre sa réfection corporelle, savoir est, mangeant et buvant » ? Ce serait être trop naïfs! Les « variantes », ces hésitations qui trahissent le travail du style, ne sont pas, il est vrai, très nombreuses de l'une à l'autre édition de son livre, ou de ses livres, et, en géné-

ral, elles affectent moins la forme que le fond. Mais on ne cite point, comme il fait, en moins d'une douzaine de lignes, au courant de la plume et au hasard de la mémoire : « Galen, libr. XII, *Method.*; libr. V, *De Locis affectis*, et libr. II, *De Symptomaton causis;* Marc Tulle, libr. I, *Quæst. Tuscul.*; Pline, libr. VII, cap. XXXII et LIII; Aulu Gelle, libr. III, cap. XV.... Avicenne, *in* II *canone et libro de Viribus cordis*, et Alex. Aphrodisée, *libro Problematon primo*, cap. XIX ». Non, assurément, ce n'est point « en mangeant » qu'on atteint tant de volumes sur les rayons de sa bibliothèque; on ne consulte point tant de livres ni d'auteurs, « en buvant ». Attrape-t-on seulement ou fixe-t-on au vol et comme au hasard de la plume, les « propos des buveurs » ou les « contenances de Panurge pendant la tempeste »? Il est permis également d'en douter! Si « naturel » qu'il soit, le style de Rabelais est un style savant et un style « très travaillé »; ou plutôt encore, — et conformément aux leçons qu'il tenait des anciens, — son style n'est si « naturel » que d'être travaillé et savant. Rabelais est le premier de nos grands écrivains qui se soit rendu compte que le « naturel » du style ne s'atteint qu'à force d'art, et certainement il n'y a point de prose, en notre langue française, qui soit moins improvisée que la sienne.

Ce serait une étude intéressante à faire que celle de ce style, et on peut s'étonner qu'elle n'ait encore tenté personne. On a étudié la « syntaxe » de Rabelais, et de cette étude on a conclu qu'elle ne différait guère de la syntaxe de ses contemporains, à moins que ce ne soit par une construction plus « implexe » de la phrase, et un emploi plus fréquent, plus libre, plus hardi, — je crois

que je puis dire : plus « poétique » de l'inversion[1]. Mais on aimerait savoir ce que sa langue et son style ont de plus personnel. Son vocabulaire est-il celui de son temps, de Marot ou de Lemaire de Belges? et n'y peut-on pas reprendre ou critiquer quelque excès de « verbocination latiale »? Quels sont les mots qu'il a introduits dans la langue, et, en dépit de lui, quels sont ceux qui n'y sont pas demeurés? Que penserons-nous de ses « hellénismes » ou de ses « provincialismes »? et sont-ils aussi nombreux qu'on l'a dit? A-t-il des procédés qui lui soient familiers? personnels? et originaux? des métaphores favorites? On ne saurait ici répondre à toutes ces questions, et il suffit d'en avoir indiqué l'intérêt. Mais on peut essayer de nommer, sinon de définir quelques-unes des qualités de son style, et d'en montrer au moins le rapport ou l'accord, tant avec son idée de la nature qu'avec le caractère poétique de son œuvre.

On a dit de ce style qu'il était pittoresque et vivant : ce n'est pas assez dire, ni préciser suffisamment la faculté qui me semble entre toutes avoir été celle de Rabelais. Je veux parler du don de penser « par images ». Don de poète, s'il en fut! Même aux idées, Rabelais ne s'intéresse qu'autant qu'il se trouve capable d'en donner une traduction plastique et colorée. Prenez le recueil des *Élégies* ou des *Épîtres* de Marot : vous y rencontrerez moins de comparaisons ou de métaphores que dans un livre, ou dans un chapitre seulement, de *Pantagruel* ou de *Gargantua*. Les idées de Marot, qui d'ailleurs ne sont guère

1. Voyez le livre de M. Edmond Huguet sur *la Syntaxe de Rabelais comparée à celle des autres Prosateurs de 1450 à 1550*, Paris, 1894, Hachette.

que des commencements d'idées, s'enchaînent sous la loi d'une logique extérieure, très apparente, un peu superficielle : les idées de Rabelais s'expriment par une multiplicité d'images dont l'incohérence même est une peinture, une imitation, une représentation de la complexité de l'objet. « Vîtes vous oncques chien rencontrant quelque os médullaire?... Si l'avez vu, vous avez pu noter de quelle dévotion il le guette, de quel soin il le garde, de quelle ferveur il le tient, de quelle prudence il l'entomme, de quelle affection il le brise, et de quelle diligence il le suce. » *Non sibi res, sed se rebus...* la soumission à l'objet est entière, et il n'y a point ici, à proprement parler, recherche ou curiosité de style, mais application et scrupule d'artiste. C'est pourquoi métaphores ou comparaisons, dans la prose de Rabelais, ne sont jamais ce qu'en rhétorique on appelle des ornements du discours : elles sont le discours même. Et comme d'ailleurs ce discours est servi par une extraordinaire fécondité d'invention verbale, c'est d'abord ce qui donne au style de Rabelais cette intensité de vie qui le caractérise.

Il y a des écrivains qui suent à la poursuite ou à la recherche du mot qui les fuit; et il y en a d'autres au contraire, à qui les mots viennent d'eux-mêmes, en abondance ou en foule, si nombreux, si pittoresques et si colorés — « mots de gueule, mots de sinople, mots d'azur, mots de sable, mots dorés » — que le courage leur manque pour faire un choix entre eux. C'est ce que j'appelle du nom de fécondité de l'invention verbale. Et, de là, ces énumérations où s'amuse, où s'anime, et s'échauffe la verve de Rabelais. Ce sont les Corinthiens

qui s'apprêtent à soutenir l'assaut du roi de Macédoine, et les voilà :

remparant murailles, dressant bastions, esquarrant ravelins, (tranchées), cavant fossés, escurant contremines, gabionnant défenses, ordonnant plateformes, vidant casemates, rembarrant fausses brayes, érigeant cavaliers, ressapant contrescarpes, enduisant courtines, produisant moineaux, taluant (donnant la pente) parapètes, enclavant barbacanes, asserant machicoulis, renouant herses sarrazines et cataractes, assoyant sentinelles, forissant patrouilles....

Encore, en ce passage, la verve du poète est-elle comme qui dirait empêchée par la réalité de l'objet; il a toujours son modèle sous les yeux; et, en écrivant, il ne l'a point perdu de vue. Mais, quelquefois, il s'étourdit lui-même du cliquetis de ses mots, ou plutôt il s'en grise; il n'est plus maître de l'élan qui l'emporte, et voici Diogène roulant son tonneau :

qu'il tournait, virait, brouillait, barbouillait, hersait, versait, renversait, nattait, grattait, flattait, barattait, bastait, boustait, butait, taboustait, cullebutait, trepait, trempait, tapait, timpait, estoupait, destoupait, détraquait, tricotait, tripotait, tapotait, chapotait, croulait, élançait, chamaillait, braulait, esbranlait, levait, lavait, clavait, entravait, bracquait, bricquait, blocquait... etc.

Ici, manifestement, Rabelais se laisse entraîner, et peut-être, si l'on songe que l'énumération, se prolongeant à travers le jeu des allitérations et des assonances, continue dix ou douze lignes, est-on tenté de la trouver fatigante. Mais il n'est en ce cas que de la lire à voix haute. Calme et posée d'abord, la voix s'enfle et s'élève, elle grossit, elle se hâte, elle se précipite, elle s'enfièvre, elle se « rythme » surtout; et, sous ce que cet afflux de mots semblait avoir d'artificiel nous achevons enfin de découvrir ce qu'il y a de proprement lyrique.

Où le mot se justifie davantage encore, c'est quand cette fécondité de l'invention verbale, et ce don de penser par images, concourant ensemble au développement d'une idée un peu complexe, ou seulement un peu neuve, Rabelais s'en aide alors pour s'élever, d'une comparaison ou d'une métaphore initiale, à des conceptions que l'on pourrait appeler des pressentiments scientifiques, si nous n'aimions mieux y voir le triomphe de sa virtuosité. Tels sont les quatre chapitres où il célèbre les vertus de l'herbe nommée « Pantagruélion », et tel, surtout, le merveilleux discours de Panurge « à la louange des prêteurs et debteurs ».

Ce n'est d'abord qu'un paradoxe ou une mauvaise plaisanterie : « Mais, demande Pantagruel, quand serez-vous hors de dettes? — Es calendes grecques, répond Panurge; lorsque tout le monde sera content, et que serez héritier de vous-même; » et il semble que l'unique intention de cette bonne pièce de Panurge ne soit une fois de plus que de se moquer de son maître! Mais soudain le discours s'anime et la plaisanterie tourne à la satire sociale :

Cuidez-vous que je suis aise quand tous les matins, autour de moi, je vois ces créditeurs tant humbles, serviables, et copieux en révérences?... Ce sont mes candidats, mes parasites, mes diseurs de bons jours, mes salueurs, mes orateurs perpétuels...

Et, de la satire sociale, il déduit maintenant une haute leçon de solidarité :

De cestuy monde rien ne prêtant ne sera qu'une chiennerie, qu'une trique plus anomale que celle du recteur de Paris, une diablerie plus confuse que celle des jeux de Doué. Entre les humains l'un ne sauvera l'autre : il aura beau crier à l'aide, au feu, au meurtre, personne n'ira au secours. Pourquoi? Il n'avait rien prêté, on ne lui devait rien. Personne n'a intérêt en sa conflagra-

tion, en son naufrage, en sa ruine, en sa mort... Bref, de cestuy monde seront bannies foi, espérance, charité : car les hommes sont nés pour l'aide et secours des hommes...

Et ce n'est pas enfin notre monde humain seulement, c'est l'univers lui-même, dont l'harmonie, fondée sur une commutation de services, s'évanouirait, si jamais l'échange venait à s'interrompre.

Le monde sans dettes! là, entre les astres ne sera cours régulier quiconque! tous seront en désarroi! Jupiter ne s'estimant debteur à Saturne le dépossèdera de sa sphère... Saturne se ralliera avec Mars et mettront tout ce monde en perturbation. Mercure ne voudra soi asservir aux autres... Vénus ne sera vénérée, car elle n'aura rien prêté. La lune restera sanglante et ténébreuse : à quel propos lui départirait le soleil sa lumière?...

Et c'est ainsi que, de proche en proche, et sans cesser d'être toujours lui-même, je veux dire toujours plaisant, Rabelais, d'une considération à laquelle personne n'eût pris garde, s'élève à une contemplation philosophique où la précision du détail n'est égalée que par la grandeur de l'hypothèse. Écoutez-le conter encore : *Comment Pantagruel descendit au manoir de messer Gaster, premier maître es arts du monde.* Il y fait de l'économie politique, et on a vu plus haut de quel éclat de style il y vêtait tout simplement ce qu'on devait un jour appeler la « conception matérialiste de l'histoire ». Nous, cependant, ne pouvons-nous pas le dire? si ces pages, et tant d'autres, ne sont pas d'un poète, il faut alors changer le sens des mots, Rabelais a tout d'un poète, et si je ne craignais d'allonger insensiblement ce chapitre, j'aimerais montrer maintenant qu'il en a eu surtout l' « enthousiasme ». Autant l'homme était prudent et avisé dans l'usage de la vie, autant, et sitôt qu'il écrivait, il devenait facile à l'en-

thousiasme, — enthousiasme pour la science, enthousiasme pour les idées, enthousiasme pour les richesses cachées de cette langue dont il se rendait bien compte que personne avant lui n'avait entrevu les infinies ressources, — et c'est pourquoi, tout pesé, tout considéré, nous pouvons le nommer encore

Le bon Rabelais qui boivait
Toujours, cependant qu'il vivait...

On se souviendra seulement de quel vin les fumées lui montaient à la tête.

III

L'INFLUENCE DE RABELAIS.

Quel a été le sort de cette œuvre unique, et quelle son influence? On est obligé de l'avouer : si les contemporains n'en ont pas méconnu toutes les qualités, ils n'en ont pas cependant reconnu la valeur singulière, et jamais œuvre plus originale n'a certainement exercé moins d'action. C'est ce que suffirait à prouver, en premier lieu, l'ignorance où nous sommes des circonstances de la mort de Rabelais. Comment est-il mort? quand est-il mort? où est-il mort? et pourquoi n'en savons nous rien? Ce n'est pas ordinairement ainsi que disparaissent, dans la force de leur âge et la maturité de leur génie, les hommes dont les œuvres ont occupé l'attention de leurs contemporains. Quand ils meurent, on le sait, et la curiosité les accompagne au moins jusqu'au cercueil. Mais l'auteur de *Pantagruel*! En vérité, si nous n'avions pas l'épitaphe irrespectueuse de Ronsard; si nous n'avions pas les ana-

thèmes dont Calvin, dans son traité *De Scandalis*, en 1550, et Henri Estienne, dans son *Apologie pour Hérodote*, en 1566, ont outragé sa mémoire, — ce même Henri Estienne que l'on a quelquefois soupçonné d'être l'auteur du *Quart Livre de Pantagruel*, — il nous faudrait franchir un demi-siècle pour lui trouver de vrais juges, amis ou ennemis; et il y a lieu de s'en étonner Non seulement le vrai Rabelais, le Rabelais réel, ainsi qu'on a tâché de le faire voir, a singulièrement différé du caractère de son œuvre, mais, à son tour, la réputation ou la fortune de son œuvre n'a pas moins différé, si l'on peut ainsi dire, de la nature, et surtout du degré de sa valeur.

Ses idées n'ont pas rencontré plus de faveur ou d'accueil que son œuvre. Ce n'est pas ici le lieu de discuter sa pédagogie, qu'on a, selon nous, trop vantée, nous l'avons dit, et notre principale raison de le dire, c'est qu'on ne saurait rien concevoir de plus chimérique. Instruire en amusant, et, de l'effort ou de la fatigue même qui sont naturellement inséparables du travail, qui le sont encore plus du profit qu'on en peut tirer, essayer de faire un divertissement ou un plaisir; — se garder comme d'un crime, je ne dis pas de contraindre ou de réprimer la nature, mais de la corriger seulement, et au contraire aider, favoriser, provoquer au besoin ce que l'on a de nos jours appelé « le développement de toutes ses puissances », comme si chacun de nous n'en apportait en naissant que de bonnes! — faire d'ailleurs de la santé physique et de son développement la base physiologique du progrès intellectuel, si ce sont bien là les principaux articles de la pédagogie de Rabelais, il nous faudrait, pour le mon-

trer, et pour montrer ce qu'un pareil programme a d'impratique, entrer en de trop longs, et trop nombreux, et trop minutieux détails! Pour le moment, bornons-nous à dire que nous ne connaissons pas de leçons de choses qui ne doivent demeurer des « Leçons »; et, la botanique fût-elle aussi rudimentaire qu'elle était au temps de Rabelais, on ne l'apprend pas en mangeant de la salade! Mais ce qui est bien curieux, c'est que toutes les plaintes que fait Rabelais de l'éducation de son temps ne semblent pas avoir été seulement entendues. Laissons passer cinquante ans, et nous les retrouverons aussi vives dans les *Essais* de Montaigne! On ne semble pas davantage avoir essayé de mettre en pratique ou de réaliser les réformes qu'il préconisait. Et cela encore, quoi que l'on pense de ces réformes, est une preuve du peu d'influence qu'il a exercée. *Saltavit et placuit* : il a fait rire! mais personne, en son temps, ne s'est avisé que son rire fût « un des gouffres de l'esprit », ni lui-même qu'il se fût, en riant, proposé rien de plus que de rire.

Si ce n'est pas précisément une « énigme », c'est un problème nouveau, c'est une dernière question que son œuvre nous pose. Essayons donc d'y répondre, et en ne retenant d'ailleurs, de beaucoup d'explications possibles ou probables, que celles qui nous sembleront de nature à éclairer la signification de l'œuvre ou à préciser la physionomie de l'homme.

Nous nous sommes efforcé de donner de son œuvre une idée et un jugement d'ensemble, mais il nous faut ici nous souvenir que la publication n'en a pas duré moins de vingt ou vingt-cinq ans, — de 1532 à 1552, — et même à 1562 si l'on veut que le *Quart Livre* soit de lui. C'est ce qui

nous rend compte, en passant, des redites ou des contradictions qu'on a relevées dans son poème. Quant aux redites, on pourrait soutenir que l'épopée n'y répugne point; et, s'il vrai, comme on l'a vu, que le premier livre *Pantagruel* et *Gargantua* soient dessinés sur le même modèle, on sait que les récits de combats ne manquent ni dans l'*Iliade*, ni dans la *Chanson de Roland*, et qui dira qu'ils y soient si différents entre eux? Les contradictions sont plus graves; et, de ce que nous appellerions l'écrivain d'opposition qu'il est assez manifestement dans ses deux premiers livres, si douze ans d'intervalle ont transformé Rabelais en un écrivain plutôt complaisant au pouvoir, il y avait là de quoi dérouter l'opinion. Car de quel côté se rangeait-il enfin? et après tant de complaisance pour les « concions des bons prescheurs évangéliques » (1535), que signifiait cette attaque de 1546 contre les « démoniacles calvins, imposteurs de Genève »? Que si l'on dit qu'en ce temps-là l'opinion n'y regardait pas de si près, c'est d'abord ce qu'il faudrait savoir; et, en ce cas, ce qui l'aurait donc distraite ou détournée de Rabelais et de ses géants, ce serait des événements littéraires, comme la publication de l'*Institution chrétienne* de Calvin, 1536-1551, ou comme l'apparition, la bruyante apparition, en 1549, du manifeste de la Pléiade. En réalité, les deux derniers livres de Rabelais ne s'adressaient plus aux mêmes lecteurs que les deux premiers. Si vingt ans de temps n'avaient pu s'écouler, dans un siècle où l'on vivait vite, sans modifier ses idées ou son attitude, ils n'avaient pas moins profondément modifié l'esprit public. La Sorbonne ou le Parlement pouvaient encore s'émouvoir au récit des aventures de Panurge;

mais déjà les lecteurs demandaient autre chose! et là sans doute est la raison du silence qui se fait autour de Rabelais, même avant qu'il soit mort, et naturellement, plus profond encore ou plus indifférent aussitôt qu'il est mort.

Mais sa modération n'est-elle pas capable aussi de lui avoir nui : je veux dire la mesure que, dans un siècle tumulteux et passionné, nous avons vu qu'il s'était efforcé de garder? La « mesure »! il semble qu'aucun mot ne lui convienne moins, et comme écrivain, il est vrai que Rabelais a tout justement quelque chose de « démesuré ». Mais il est vrai aussi, que comme Érasme naguère, il a refusé de prendre parti entre catholiques et protestants ; qu'il a également dirigé les traits de sa satire contre les uns et contre les autres; qu'il les a donc les uns et les autres également blessés par cette « gaîté d'esprit confite en mépris des choses fortuites » qui est son pantagruélisme; et de cela, le résultat final en a été de les coaliser tous ensemble contre lui.

Ces raisons sont extérieures, et partant un peu superficielles : en voici de plus intérieures, sinon de plus profondes, qui touchent à l'œuvre, et qui tiennent de l'homme. La qualité de son style, d'abord, s'il nous faut dire que personne, avant ni depuis lui, n'a écrit comme lui. Le style de Rabelais, très original et très personnel, n'est pas entré dans l'usage commun, dans l'usage courant de la langue, même littéraire. De l'étalage indiscret et de l'abus d'une érudition souvent pédantesque, mais infiniment diverse, et de l'abus aussi de l'hellénisme; de la multiplicité de ses allusions de toutes sortes, non seulement aux personnes, mais aux choses, aux coutumes locales,

aux appellations singulières, — « *Gaudebillaux* sont tripes de coiraux. *Coiraux* sont bœufs engraissés à la crèche et prés guimaux. *Prés guimaux* sont ceux qui portent herbe deux fois l'an ; » — de tant de provincialismes enfin qu'il a mêlés dans le courant de son style, de tout cela Rabelais s'est fait lui-même ce qu'on appelle « un auteur difficile ». Il nous faut avec lui payer notre plaisir. On ne l'aborde pas sans préparation ni même sans étude. *Non hic est piscis omnium....* Et qu'on ne dise pas que c'est ainsi qu'on écrit de son temps ! Non, ce n'est pas ainsi qu'on écrit, et Marot en est la preuve. Marot est parfaitement clair, et la qualité de sa langue est limpide. La langue de Rabelais est technique ; elle est spéciale ; elle est souvent obscure. « Puis afin que toute sa vie fut bon chevaulcheur, l'on lui fit — à Gargantua — un beau cheval de bois, lequel il faisait penader, saulter, voltiger, ruer et danser tout ensemble, aller le pas, le trot, l'entrepas, le galop, les ambles, le hobin, le traquenard, le camelin et l'onagrier » : le *hobin*, disent ici les commentateurs, c'est l'allure du bidet, et l'expression vient de l'anglais *hobby*. Je n'en sais rien ! Mais tant de science nous oblige nous-mêmes « d'aller le pas » dans la lecture de Rabelais. S'il a le style volontiers technique, il l'a aussi comme involontairement discursif ou digressif. Il l'a encore épisodique, et d'ailleurs merveilleux pour l'art, pour l'aisance savante avec lesquels il enveloppe l'épisode dans le dessin compliqué de sa phrase. Mais que ces mérites mêmes, bien loin de lui attirer des lecteurs, en aient détourné beaucoup de son œuvre et de lui, c'est ce qu'il paraît difficile de nier. Nous ne sommes pas tous le savant Tiraqueau ni l'omniscient Budé.

Il ne faut pas douter non plus que son cynisme en ait détourné beaucoup d'autres, et après en avoir déjà parlé, si nous y revenons, c'est qu'on ne saurait jamais louer Rabelais sans toujours faire cette restriction, ni surtout laisser croire qu'il n'ait fait encore en cela qu'imiter l'exemple de son temps. La grossièreté de Rabelais lui est bien personnelle; et, pour ne parler que de ses devanciers, on ne la retrouve ni chez Marot, ni chez Lemaire de Belges, ni même chez ce « truand » de Villon. Marot a des épigrammes obscènes, et il en a d'ordurières. Villon ne se fait pas scrupule de prêter la musique de son vers aux « regrets de la belle qui fut heaulmière », ou de rimer une ballade en l'honneur de la « Grosse Margot ». Ce sont là jeux de poète! Mais ni l'un ni l'autre n'a certainement le cynisme ou l'impudeur de Rabelais. Est-ce le médecin ici qui reparaît? Toujours est-il que Rabelais semble prendre un plaisir de « carabin » pervers ou facétieux à braver les plus simples convenances, et on dira ce que l'on voudra, mais il n'est heureusement pas vrai que ses contemporains ni ses devanciers lui ressemblent tous ou presque tous en ce point. Car ses plaisanteries, avec cela, ne sont pas du tout inoffensives : aucune plaisanterie n'est inoffensive qui nous accoutume à parler ou à penser bassement. Mais les plaisanteries de Rabelais deviennent dangereuses quand elles deviennent ignobles, et elles le deviennent plus particulièrement quand elles ne vont, comme en tant de rencontres fâcheuses, qu'à ridiculiser outrageusement la vieillesse, par exemple, ou à déshonorer le mariage, ou à salir même la maternité.

Au reste, — et on en a fait plusieurs fois la remarque, — c'est ici l'un des défauts, ou, pour mieux dire, l'une des

grandes lacunes de l'œuvre et du génie de Rabelais. Dans cette épopée satirique où, l'une après l'autre, défilent sous nos yeux toutes les conditions humaines, la femme n'a presque point de place, ou, quand on nous l'y montre, c'est de loin, et d'ailleurs c'est toujours pour l'injurier grossièrement. Que l'on se reporte seulement aux chapitres XXI et XXII du second livre, le premier du *Pantagruel*. Oserai-je dire qu'il n'y a rien de plus monacal? Les textes ne nous manqueraient pas, en tout cas, pour le prouver, et, de cette éducation monacale, on signalerait plus d'une survivance dans l'œuvre de Rabelais. Mais, assurément, il n'y a rien de plus « Gaulois »; et on songe involontairement à la manière dont la femme est traitée dans nos vieux *Fabliaux*! Ah! la « galanterie » n'était pas le vice de nos trouvères, et quand ils devisaient d'amour, la bassesse de leurs sentiments n'avait d'égale que la grossièreté de leur langage. Rabelais est bien de leur famille. On ne trouve pas trace de chevalerie dans son œuvre, et l'inspiration des *Romans de la Table Ronde* en est totalement absente! Absente aussi cette sensibilité qui respire dans la *Ballade que fit Villon à la requeste de sa mère* :

> Femme je suis, pauvrette et ancienne,
> Qui rien ne sais, oncques lettres ne lus!..

Absente la grâce :

> La reyne Blanche comme lys,
> Qui chantait a voix de siraine!...

Absente enfin jusqu'à cette inspiration de voluptueux ou d'artiste qu'on sent passer dans les vers célèbres :

> Corps féminin, qui tant es tendre,
> Poli, suave et précieux...

Et cela sans doute est fâcheux, plus fâcheux peut-être que tout le reste, pour un « humaniste » surtout. Car, d'avoir ainsi traité la femme, n'est-ce pas comme si l'on disait qu'une moitié de l'humanité est absente de l'œuvre de Rabelais? Il a la verve, il a la force, il a la puissance, il a, nous l'avons dit, le pittoresque et l'éloquence! Il n'a ni la sensibilité, ni la grâce, ni le charme, ni justement tout ce que la femme, en entrant dans une littérature, y fait entrer avec elle des exigences, des convenances, des qualités de son sexe.

Ce qui lui manque encore davantage, c'est le sentiment de la beauté. Sa philosophie de la nature l'a-t-elle peut-être empêché de l'éprouver ou de le concevoir? Je le croirais volontiers. Qu'est-ce que la beauté? Nous n'en savons rien, et ni Platon lui-même, ni aucun esthéticien n'a réussi à nous le dire. Mais nous ne nous trompons point à de certaines impressions! Et ce genre d'impressions, c'est rarement la nature qui nous les procure. Il y a plus; et, dans tous les arts, comme dans tous les temps, mais surtout et plus particulièrement dans la tradition gréco-latine, dans la tradition classique, l'idée de la beauté n'a jamais été conçue que comme quelque chose d'ultérieur à la nature. On connaît l'endroit, souvent cité, de la lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione : *Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente.* Et Cicéron avait dit avant lui : *Nihil in simplici genere ex omni parte perfectum natura exposuit.* Rien de « naturel » n'est achevé, n'est parfait, n'est complet en son genre. La nature n'est belle ni en soi, ni de soi : elle le devient. Mais c'est précisément ce qu'ignorent, ou ce que ne com-

prennent pas, les naturalistes. L'imitation de la nature leur suffit, et, de vouloir la « perfectionner » cela passe à leurs yeux, comme à ceux de Rabelais, pour la plus dangereuse et la plus prétentieuse des erreurs. Les choses sont bien comme elles sont, et il nous faut apprendre à les reproduire comme telles. Ne touchons pas à la déesse! et surtout ne la retouchons pas. Mais si c'est bien l'idée de Rabelais, — et nous l'avons montré, — si tout ce qu'il trouve de naturel est non seulement naturel, mais sacré pour lui, mais « divin », sa philosophie même l'a donc ainsi empêché de concevoir le sentiment de la beauté. Et ce n'est pas ici le lieu d'examiner cette philosophie, mais qu'elle mène à cette conclusion, et qu'elle y mène presque nécessairement, n'est-ce pas déjà un grave préjugé contre elle?

En vérité, il y a là de quoi nous étonner! Eh, comment donc? ce très grand, très pénétrant, et très vigoureux esprit, cet artiste et ce poète, a vécu toute sa vie dans la familiarité des poètes et des artistes de la Grèce et de Rome! Il a fait plusieurs séjours à Rome, et quelle Rome alors! la Rome des Médicis et des Farnèse. Il a pu voir, il a certainement vu *Les Chambres* de Raphaël et le *Plafond de la Sixtine*! Il est contemporain de Chantilly et de Chambord. Mieux encore : il est de Chinon, Tourangeau, né sur ces bords de Loire où se sont comme élevés sous ses yeux les chefs-d'œuvre de l'architecture de notre Renaissance! Mais qui le croirait? qui s'en douterait à le lire? Son abbaye de Thélème, « en figure hexagone » avec ses « grosses tours rondes en chacun de ses angles », sa couverture d' « ardoise fine », son « envoussure de plomb à figures de petits mannequins et animaux bien assortis et dorés » n'est à vrai dire qu'un de ces châteaux forts comme

on en voit aux enluminures, — *or* et *azur*, — de nos vieux manuscrits. Et je sais bien qu'en passant dans l'île de Medamothi ses voyageurs achètent « quelques rares et précieux tableaux », et une tapisserie de haute lisse où sont représentés « La vie et gestes de Achilles » ! Mais leur plus belle emplette est encore de trois jeunes « unicornes » et d'un « tarande ». « Tarande est un animal grand comme un jeune taureau, portant teste comme est d'un cerf, peu plus grande, les pieds fourchus, le poil long comme d'un grand ours, la peau peu moins dure qu'un corps de cuirasse ». Nous voilà loin d'Achille, en moins de trois ou quatre pas! Chose étrange, en un grand écrivain, poète pourtant et peintre lui-même, que cette espèce d'indifférence à la beauté plastique. Mais quelle distance ne met-elle pas entre lui et l'Arioste; et comment, à ce propos, s'empêcher de songer que le *Roland furieux*, comme le *Pantagruel*, est cependant, aussi lui, une satire ou une parodie ?

C'est en cela que, si l'œuvre de Rabelais incarne l'une des idées maîtresses de la Renaissance, elle n'en demeure pas moins encore engagée dans le moyen âge de toute une partie d'elle-même. Le moyen âge avait eu le génie de la caricature ou du grotesque, pour ne pas dire de la laideur, et c'est ce que Rabelais en a directement hérité. Joignez-y le goût persistant de l'allégorie. Se rappelle-t-on l'étrange apparition qui termine à point nommé le grand combat de Pantagruel et de ses compagnons contre les Andouilles?

Du côté de la transmontane advola un grand, gras, gros, gris pourceau, ayant ailes longues et amples, comme sont les ailes d'un moulin à vent. Et était le pennage rouge cramoisi, comme est d'un phœnicoptère, qui en languedoth est appelé Flamant. Les œilz avait rouges et flamboyans, comme un pyrope; les oreilles

vertes comme une émeraude prassine; les dents jaunes comme un topaze, la queue longue noire comme marbre lucullian; les pieds blancs, diaphanes et transparens comme diamant, et était largement patté, comme sont les oies, et comme jadis à Tholoze les portait la reine Pédauque... Le temps était beau et clair. Mais à la venue de ce monstre, il tonna si fort du côté gauche que nous restâmes tous étonnés. Les andouilles, sitôt que l'aperçurent, jettèrent leurs armes et bâtons, et à terre s'agenouillant, levèrent haut leurs mains jointes, sans mot dire, comme si elles l'adorassent. Frère Jean, avec ses gens, frappait toujours et embrochait andouilles. Mais par le commandement de Pantagruel fut sonnée retraite, et cessèrent toutes armes. Le monstre ayant plusieurs fois passé et repassé entre les deux armées jeta plus de vingt et sept pipes de moutarde en terre, puis disparut, volant par l'air, et criant sans cesse : *Mardy gras, Mardy gras, Mardy gras.*

La puissante et amusante imagination du conteur transforme ici en une sorte de mythe le froid symbole qu'on appelait au moyen âge *Bataille de Charnage et de Quaresme*, mais c'est bien le même symbole, et le plaisir évident que Rabelais prend lui-même à son allégorie, le trahit.

Aussi bien touchons-nous à la raison profonde, à la raison historique de l'indifférence relative avec laquelle ses contemporains ont accueilli son œuvre. S'ils n'ont pas pris le livre au sérieux, et si même ceux qu'il avait fait le plus rire lui eussent demandé volontiers, comme le cardinal d'Este à l'auteur du *Roland Furieux* : « Et, où diable, maître Alcofribas, avez-vous pris tant de.... sottises? » s'ils n'ont pas rendu justice à toutes les qualités de Rabelais, ni surtout à l'unique originalité de cette prose en même temps si réaliste et si poétique, si savante et si populaire ou populacière à la fois; si Rabelais, et nous l'allons voir, n'a pas laissé derrière lui de disciples ou d'imitateurs, si ses exemples n'ont pas fait

école, c'est qu'à vrai dire, et pour tous les motifs qu'on vient d'essayer d'indiquer, l'inspiration générale de son livre contrariait les tendances de son temps. Représentatif d'un moment déjà presque évanoui de la Renaissance, Rabelais ne l'a pas été de son temps, et si de son vivant sa gloire n'a pas égalé son génie, c'est précisément ou principalement pour cela.

Au moment où l'influence des femmes commençait à transformer l'art et la littérature, comme nous l'allons voir en étudiant l'*Heptaméron*, il a offert un livre à ses contemporains, poème ou roman, dont la femme était absente, à moins qu'elle n'y parût, de très loin en très loin, pour y être plus grossièrement bafouée que dans les *Fabliaux*. Combien Érasme avait été plus généreux, plus large, plus humain, pour mieux dire ! et s'il a, lui aussi, la plaisanterie quelquefois un peu lourde, comme il a mieux parlé, dans ses *Colloques*, de l'éducation des femmes, et de la dignité du mariage, et de la noblesse de la maternité! C'est ce qu'elles attendaient alors de l'écrivain. Et c'est pourquoi, quand Rabelais n'aurait pas offensé cruellement, et j'y reviens, gratuitement, toutes leurs pudeurs, elles n'en auraient pas moins reconnu et proscrit en lui l'ennemi de toutes leurs ambitions sociales. Elles ont pu croire un moment qu'il leur donnait entrée dans son abbaye de Thélème, à l'endroit où il dit : « Tant noblement estaient appris les Thélémites qu'il n'estait entre eux celui *ny celle* qui ne sut lire, écrire, chanter, jouer d'instrument harmonieux, parler de cinq à six langages, et en iceux composer, tant en caresse qu'en oraison solue » ; et plus loin : « Jamais dames ne furent vues tant propres, tant mignonnes, moins fâcheuses,

plus doctes, à la main, à l'aiguille, à tout acte muliebre honnête et libre ». Mais quoi! si c'est Rondibilis qui parle, c'est Rabelais qui pense, dans cet autre passage : « Quand je dis femme, je dis un sexe tant fragile, tant variable, tant muable, tant inconstant et imparfait que nature me semble s'être égarée de son bon sens quand elle a bâti la femme. » Et j'entends bien encore qu'il rit! mais en riant il dit ce qu'il veut dire, et les femmes ne s'y sont point trompées! Au temps de François Ier et de Henri II, contre les influences féminines croissantes, Rabelais a représenté tout ce que les femmes eussent voulu détruire, tout ce qu'elles allaient, cent ans durant, travailler à détruire; et il se peut bien qu'elles aient eu tort en quelques points, mais elles avaient raison en d'autres, et la vogue ou la réputation de Rabelais s'est naturellement ressentie d'avoir contre elle au moins une moitié du public.

S'il avait mal choisi son moment de contrarier une tendance universelle et irrésistible, il ne l'avait guère mieux pris de faire l'apologie de la nature, telle du moins qu'il l'a faite; et c'était trop tard, — ou trop tôt. Nous le verrons bientôt en étudiant Calvin. Ce que les réformateurs en général, et les calvinistes en particulier, les nôtres surtout, combattront le plus énergiquement de l'esprit de la Renaissance, il faut le dire dès maintenant, c'en est justement le naturalisme, et sa tendance intérieure à l'émancipation des instincts. Là même est le motif pour lequel nous avons cru pouvoir nous dispenser de nous expliquer plus amplement sur la philosophie de Rabelais. Nous laissons à Calvin le soin de lui répondre; et, déjà, ne l'a-t-on pas vu commencer? Aux environs de

1550, Calvin avait d'ailleurs pour lui tous ceux qui se souciaient de défendre la morale contre la corruption dont l'esprit de la Renaissance n'était pas tout à fait innocent ou irresponsable. Mais se pouvait-il qu'ils n'eussent pas comme lui Rabelais en horreur, ou tout au moins en défiance? Et en les accusant, comme Rabelais lui-même l'a fait, de « cagoterie » ou d' « hypocrisie », ce qui est toujours facile, on ne saurait faire que cette défiance, ou de quelque nom qu'on la nomme, ne lui ait enlevé de nombreux lecteurs. S'il contrariait toute une fraction de la société de son temps, et la plus puissante ou la plus aristocratique, — c'était encore alors la même chose, — il en inquiétait une autre, sur les fondements mêmes de la morale, et une plus agissante. Il ne lui restait plus, après cela, qu'à tourner les « lettrés » eux-mêmes contre lui, et l'énigme est expliquée si c'est effectivement ce qu'il a fait.

Nous le verrons bien quand nous arriverons aux hommes de la Pléiade — les du Bellay, les Ronsard, les Baïf, — et que nous essaierons de définir leur idéal d'art. On sait déjà qu'ils n'ont guère aimé Rabelais, et, à l'épitaphe de Ronsard on peut joindre, si l'on le veut, cette épigramme de Baïf :

J'ai, moi, nouveau Démocrit,
Ri de tout par maint écrit,
Que sans rire on ne peut lire,
Enfin la mort qui tout rit
Se riant de moi, m'apprit,
A rire d'un ris sans rire.

Elle est parfaitement plate, au moins! mais elle est caractéristique. La Pléiade n'avait point désarmé. Et

quelle était la raison de son hostilité? Celle-ci tout simplement que, si la Pléiade s'est proposé quelque but, — en se trompant peut-être sur les moyens qu'elle a pris de l'atteindre, — elle n'en a pas eu d'autre, de plus déclaré, ni de plus désiré que de faire servir l'art au perfectionnement de la nature et à la réalisation de la beauté. Rien encore, on le voit, de plus contraire à l'esprit de Rabelais, ou plutôt, — il faut retourner la phrase, puisque c'est de lui qu'il s'agit, — rien de moins conforme que le génie de Rabelais à une tendance qui était déjà celle de presque tous les écrivains.

Ne nous étonnons donc pas que, n'ayant avec lui ni les « lettrés », ni les protestants, ni les femmes, c'est-à-dire aucun des trois grands partis qui, de son vivant même, se disputaient la direction de l'opinion, son œuvre n'ait pas été jugée d'abord à sa valeur. Isolé déjà par l'originalité de son style, qui ne pouvait pas plus avoir d'imitateurs qu'il n'avait eu de modèles, Rabelais ne l'était pas moins, l'était même encore davantage par son opposition aux tendances de son temps. Son influence a été nulle sur ses contemporains; et, avec le mélange unique de ses qualités et de ses défauts, il nous apparaît dans l'histoire comme un de ces maîtres dont l'exemple n'a pas fait école, et qui sans doute, pour cette raison même, n'en demeurent que plus originaux. C'est pourquoi nous allons maintenant, pendant un demi-siècle, le perdre de vue. Cinquante ou soixante ans s'écouleront avant qu'on lui rende justice, avant que l'opinion, la popularité, l'admiration lui reviennent. Et ceux mêmes qui, pour témoigner de leur admiration, l'imiteront alors, différeront de lui par tant de côtés, qu'on reconnaîtra bien,

qu'on pourra sans doute essayer de dire ce qu'ils lui doivent, mais les emprunts qu'on lui fera ne l'appauvriront point; nul ne retrouvera le secret de sa puissance; et il sera toujours pour nous, incomparable, unique, prodigieux et déconcertant, — avec un « collier d'or au cou » sur lequel on lira gravé en lettres ioniques... ce que lui-même y lut dans la journée fameuse, où, du côté de la Transmontane, il vit Mardy gras volant dans les airs : « Υς Ἄθηναν. » Oserons-nous traduire le proverbe à la manière de Rabelais, en disant qu'il y a « or » dans « ordure »? et que le triomphe de son génie est d'avoir réussi, en nous faisant lever le cœur, à nous donner des leçons de sagesse[1]? On les voudrait quelquefois plus hautes.

1. Voyez, pour la bibliographie de Rabelais, l'*Appendice* à la fin du volume.

CHAPITRE III

L'*HEPTAMÉRON* DE LA REINE DE NAVARRE

I

Si nous avions besoin d'un témoignage de plus, pour achever d'établir ce qu'il y a d'unique et d'incomparable dans la manière de Rabelais, nous n'aurions pas à le chercher bien loin ; — et le voici tout justement dans l'*Heptaméron* de la reine de Navarre.

Je dis bien : dans l'*Heptaméron* de la reine de Navarre, et non pas dans « son œuvre » ; et en effet, pour nous, pour l'histoire littéraire, Marguerite de Valois, sœur de François I[er], et reine de Navarre, est avant tout et surtout l'auteur de son *Heptaméron*. Elle a beaucoup écrit, pour une princesse, et, faut-il le dire ? c'est même ce qui lui donne, dans son rôle de protectrice des lettres, un air un peu pédant. Il semble que ce soit une élégance à Mécène que de ne pas trop écrire, et, quand il écrit, de ne pas attacher trop d'importance à ses écritures : Marguerite n'a pas connu ce raffinement de goût. Nous avons d'elle de nombreuses lettres : nous en avons de particulières ou de privées ; nous en avons de politiques ; nous en avons, hélas ! aussi, de « spirituelles », dont la spiri-

tualité ne le cède en galimatias qu'à celles de son correspondant, l'évêque de Meaux, Guillaume Briçonnet. Elle l'appelle « son inutile fils », et elle lui écrit : « Vous qui savez les goûts des viandes restaurantes et fortifiantes, je vous prie que en vérité, sans feinte, du demeurant de celles qui vous sont par le donneur données, en veuillez envoyer les miettes, en sorte que votre vieille mère, — c'est elle-même, — envieillie en sa première peau, puisse par cette douce et ravissante parole de vie renouveler sa vieille peau, et être tellement repolie, arrondie et blanchie qu'elle puisse être au seul nécessaire[1]. » Le « seul nécessaire » c'est Dieu! Nous avons encore d'elle de nombreuses poésies; nous en avons même plus que de Mellin de Saint-Gelais, ou de Marot, quatre volumes! et peut-être qu'elles n'ont pas toutes paru[2]. Ce sont des *Épîtres*, des *Moralités*, des *Mystères*, de longs poèmes, dont le plus connu, *le Miroir de l'Ame pécheresse*, 1533, est d'ailleurs le moins bon, peut-être comme étant le premier en date. La Sorbonne, mal avisée, s'avisa de le vouloir poursuivre, et il en coûta cher au syndic, Noël Béda, qui dut à cette maladresse de finir ses jours au Mont-Saint-Michel. C'était le temps où François Ier hésitait, oscillait, ne pouvait prendre sur lui de choisir entre l'esprit de la Renaissance et celui de la Réforme; et, de là, l'importance du *Miroir de l'Ame pécheresse* : il fait époque dans l'histoire de ce commencement de siècle.

1. *Lettres de Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier, reine de Navarre*, publiées d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, par F. Génin, Paris, 1841, Société de l'histoire de France.

2. Il a en effet paru récemment tout un volume : *Les Dernières poésies de la reine de Navarre*, publiées pour la première fois par M. Abel Lefranc, Paris, 1896, A. Colin ; et je ne sais pourquoi je m'imagine qu'on en découvrira d'autres encore.

Si Marguerite a beaucoup écrit, on a aussi beaucoup écrit sur elle. On a loué, comme nous l'avons fait nous-même, — trop brièvement, — la protectrice des lettres, des Marot, des Bonaventure des Périers, des Dolet, des Mellin de Saint-Gelais, de bien d'autres encore. Elle les a pensionnés, aidés, et défendus. Sa petite cour de Nérac a été le refuge et l'asile de tous ceux qui fuyaient la haine et la persécution de l'intolérance religieuse. Ils lui en ont été reconnaissants, et, ne pouvant autrement s'acquitter envers elle, ils l'ont donc célébrée dans leurs œuvres. Puis, les biographes sont venus, race indiscrète, qui, de l'histoire, ce qu'elle préfère, c'est la chronique scandaleuse — nous l'avons dit en parlant de Marot, — et, après bien des recherches, n'y trouvant pas matière dans la vie de la reine de Navarre, ils ont tiré de leur imagination ce que l'histoire ne leur fournissait pas. Ils lui ont prêté pour amants l'amiral de Bonnivet, Clément Marot, Bonaventure des Périers, François Ier son propre frère. Chose bizarre ! l'honneur de cette dernière et monstrueuse invention revient à celui de tous ses biographes qui avait lui-même le plus éloquemment protesté contre la légende des amours de la reine de Navarre et de Marot. Mais ce ne sont là que calomnies pures ! Aucun contemporain n'a mis en doute la vertu de Marguerite ; et, depuis lors, il faut probablement qu'on l'ait confondue avec une autre, qui fut comme elle du sang de Valois, et comme elle reine de Navarre. Enfin, d'autres historiens, pour d'autres raisons, ont essayé de la tirer du côté du protestantisme, comme ils ont fait de Renée de France, duchesse de Ferrare. Ont-ils peut-être cru que, si les productions de la reine de Navarre étaient médiocres, elles en devien-

draient meilleures, pour être protestantes? Nous dirons, à cet égard, toute notre pensée. Ni protestante, ni catholique, Marguerite a été de ce que l'on pourrait appeler en son temps « le groupe des modérés » : le groupe de Rabelais et de Marot. Plus politique, étant princesse, et même reine; plus mystique, étant femme, veut-on cependant qu'elle ait fait partie d'une église ou d'une secte? Ce sera donc alors de celle que Calvin, environ ce temps, appelait, en son langage austère et immodéré, « la secte furieuse et fantastique des libertins »; et aussi bien, dans une de ses lettres, n'a-t-il pas craint de reprocher à la reine la protection ou l'indulgence dont elle osait couvrir ceux que Genève avait excommuniés. Il ne le lui pardonna jamais [1].

Tous ces détails ont leur intérêt : mais, quand on les a rappelés, nous sommes bien obligés de dire qu'ils n'en auraient aucun si la reine de Navarre n'était l'auteur de son œuvre, et particulièrement de son *Heptaméron*. Non qu'il fût juste, ici, de passer entièrement ses *Poésies* sous silence! *Le Miroir de l'Ame pécheresse*, contemporain, ou à peu près, des *Lettres* de Marguerite à l'évêque de Meaux, est littéralement illisible, et je ne connais rien de plus ennuyeux. Mais l'inspiration poé-

1. Dois-je ajouter que de certains protestants ne le lui ont pas pardonné davantage, et notamment les éditeurs de Calvin dans le *Corpus reformatorum* : MM. Cunitz, Baum et Reuss? Dans leurs *Prolégomènes*, au t. XXXV (VII des *Œuvres* de Calvin, p. 23), ils appellent Marguerite : « Lectissima fœmina et summi ingenii atque elegantissimi, simul arctioribus caritatis vinculis, *ne quid gravius dicamus*, regi fratri addicta, in rebus religionis ac fidei et omni rigiditate mero evangelica abhorrens. » Le dernier trait est parfaitement juste : oui, Marguerite a eu horreur de la rigidité des purs évangéliques; mais le *ne quid gravius dicamus* est une calomnie d'autant plus odieuse que la forme en est plus discrète.

tique de la reine de Navarre est généralement assez haute. Il y a dans le mouvement de sa pensée quelque chose d'austère, de grave, de tendu, qui se sent du sérieux de la réforme naissante. Et, — avec un peu de complaisance, — on pourrait discerner dans quelques-uns de ses poèmes les commencements ou les préludes de cette grande poésie protestante qui ne s'épanouira que plus tard, et ailleurs que chez nous, dans le *Paradis perdu* de Milton. Pourquoi faut-il que l'exécution soit si faible? Voici quelques vers du *Triomphe de l'Agneau* : ils ont trait à la question de l'imputabilité du péché :

L'homme brutal en autre abus se fonde
(En quoi la chair en son sens trop abonde) :
C'est que pour vrai il affirme et maintient
Et constamment contre équité soutient
Ce qui ne gît en notre franc arbitre,
De vice ou mal ne doit avoir le titre.
Ainsi conclut cet ignorant cerveau,
— Homme de nom, mais de sens un droit veau, —
Que l'on fait tort à son état parfait
Vouloir punir de nature le fait.
Dire l'on peut, par un semblable cas,
Que si l'on voit pulluler un grand tas
D'âpres buissons au milieu d'un verger
Et qui décroit le gain du ménager,
Qu'être ne doit arraché ni taillé
Puisque tout tel nature l'a baillé...

Le raisonnement est faible, et les vers ne sont pas forts. Nous en dirons autant des suivants, que nous empruntons au poème des *Prisons* :

Je regardais par grande nouveauté,
Le ciel d'azur plein d'extrême beauté,
Puis mon soleil le jour illuminant,
La lune aussi de nuit clarté donnant

Étoiles, quoi! en tel ordre et tel nombre,
Que nul ne peut de cette mortelle ombre
Clairement voir leur compagnie entière
Et moins savoir que c'est de leur manière.
Je vis après les notables planètes
Les unes plus qu'autres claires et nettes.
. . . .
En regardant je voyais les nuées
Couvrir le ciel, et puis soudain menées
De lieu en lieu par vents, âpres efforts
Que le Puissant produit de ses trésors
Qui souvent sont par la pluie défaites
Puis par vapeur incontinent refaites
Aucunes fois, et par neige et par grêle...

Il y a bien là quelque intention de sentir et de rendre la grandeur du spectacle des « cieux étoilés au-dessus de nos têtes », mais si nous avons accusé les vers de Marot d'être un peu prosaïques, que dirons-nous de ceux de la bonne reine? Hélas! tout simplement qu'ils le sont encore davantage[1].

II

Arrivons donc à l'*Heptaméron*, et passons d'abord promptement sur quelques-unes des questions qu'il soulève. La première édition n'en a paru qu'en 1558, par les soins d'un certain Pierre Boaistuau, dit Launay, sous le titre d'*Histoire des Amans fortunés*. Or, le même Boaistuau a été le premier traducteur français des *Nouvelles* de Matteo Bandello, lesquelles avaient vu le jour quatre ans auparavant, en 1554, et il y a trois nouvelles

1. Les poésies de la reine de Navarre ont paru pour la première fois, deux ans avant sa mort, en 1547, à Lyon, chez Jean de Tournes, sous le titre de : *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses*.

au moins de l'*Heptaméron* dont on ne saurait dire ni si c'est Bandello qui les a empruntées à Marguerite; ni si c'est Marguerite qui, les ayant jadis entendues de la bouche de Bandello, se les serait appropriées; ni à quelle source commune il les ont empruntées l'un et l'autre. Matteo Bandello, cet incomparable conteur, le vrai rival de Boccace, — et peut-être même supérieur à l'auteur du *Décaméron* pour ce qu'on appellerait aujourd'hui l'intensité de son style, — fut quelques mois évêque d'Agen, dans le même temps (1535) que la reine de Navarre tenait sa cour à Nérac, et assurément ce n'est pas en cette qualité, mais cependant c'est dans sa résidence d'Agen qu'il acheva, dit-on, le recueil de ses *Nouvelles*. C'est une première question : en voici une seconde. La deuxième édition, — et la première qui ait porté le titre d'*Heptaméron*, — parut l'année suivante, en 1559, par les soins de Claude Gruget. Or, nous apprenons par la dédicace : *A Très Illustre et Très Vertueuse Princesse, Ma Dame Jeanne de Foix, reine de Navarre*, que le premier éditeur du « livre des Nouvelles » en ayant, comme il dit, « quasi changé toute la forme », il l'a rétablie, lui, Claude Gruget, et « réduite au vrai ordre qu'avait dressé l'auteur ». Cette seconde édition contient cinq *Nouvelles* de plus que la première. Sont-elles de la reine de Navarre? Et si vraiment elles sont d'elle, de quel droit les éditeurs plus modernes en ont-ils éliminé deux de ces cinq, pour les remplacer par deux autres, empruntées à des manuscrits? De quel droit, en l'absence du manuscrit original, ont-ils cru devoir accorder moins de confiance à l'édition de Gruget, faite sous les auspices de Jeanne de Foix, la propre fille de Marguerite, qu'à

des manuscrits dont ils ne sauraient établir le rapport avec le texte de l'auteur? Il est permis de se le demander, et avec d'autant plus d'inquiétude qu'aux nouvelles qu'on élimine celles qu'on substitue sont, la première, l'une des plus sales, et la seconde la plus insignifiante qu'il y ait dans l'*Heptaméron* tout entier[1]?

Ajouterai-je qu'au surplus j'ai personnellement des doutes sur l'authenticité des vingt-deux dernières *Nouvelles*? Ce serait exagérer. S'il me paraît qu'elles sont sensiblement au-dessous des cinquante premières, l'auteur était peut-être un peu fatigué lui-même. Et, si nous ne saurions enfin dire avec certitude en quel temps le livre a été composé, c'est une dernière question qui ne nous retiendra pas longtemps. Quelques-unes des *Nouvelles* ne peuvent être antérieures à 1548 : ainsi la 66e, *Conte risible advenu au roi et à la reine de Navarre*. Il s'agit en effet là du père et de la mère de Henri IV : Antoine de Bourbon et Jeanne de Navarre, ou de Foix,

1. Je ne sais pas non plus pourquoi les éditeurs modernes, au lieu de suivre l'orthographe de l'édition de 1559, prennent plaisir à l'archaïser, comme d'ailleurs ils font du texte lui-même, et toujours en se réclamant de leurs manuscrits.

L'édition de 1559 orthographie partout : « *Un* homme, *un* seigneur », et non pas « *Ung* homme, *ung* seigneur ». Elle orthographie à peu près comme nous : « Il *oublioit* ses maux » et non pas : « Il *oblyoyt* ses maux ». Elle écrit encore : « Un homme de *très bon* goust, » et non pas « Ung homme de *si très bon* goût ». Elle écrit : « *Mais à sçavoir* » et non pas : « *Mais assavoir mon...* ». Et quelle utilité enfin, là où elle dit « Couper *les bois de haute futaye* » d'y substituer l'expression moins claire : « Couper *les hauts bois* », et là où elle dit « Faire *la lessive* » de mettre à la place « Faire *la buée* »?

En règle générale, et toutes les fois que le manuscrit est perdu, ce sont les éditions originales qui doivent faire foi de l'orthographe comme du texte. J'appelle « Éditions originales » la première et la dernière que l'auteur ait données de son œuvre, ou, quand l'œuvre est posthume, ce qui est le cas de l'*Heptaméron*, la première édition qu'authentique un certificat d'origine, et c'est le cas de l'édition de Claude Gruget.

ou d'Albret; et leur mariage est du 20 octobre 1548. Il y en a de relatives aux amours de François I[er], qui, très probablement, ne sont pas postérieures à sa mort, survenue le 1[er] avril 1547. Le prologue est certainement de 1546. Enfin quelques récits peuvent être antérieurs, et si l'on recule, avec la plupart des éditeurs, les plus anciens jusqu'en 1541 ou 1540, ou peut-être jusqu'en 1535, il y a des chances d'avoir les dates extrêmes de la composition du livre; et cela doit ici suffire.

S'il est effectivement des circonstances où ces petits problèmes intéressent l'histoire de la littérature, il y en a d'autres où nous avons le droit de les regarder comme indifférents. C'est quand ils ont pour conséquence d'embrouiller ce qu'il s'agirait d'éclaircir; et je crains que ce ne soit peut-être ici le cas. Quel qu'il soit, un livre a paru en 1559, qui portait pour titre : *L'Heptameron des Nouvelles de Très Illustre et très Excellente princesse Marguerite de Valois, Reine de Navarre*[1]. L'authenticité nous en est garantie, d'une manière générale, par le nom de l'éditeur, et au surplus nous ne possédons point le manuscrit autographe. Si quelques-unes des histoires qu'on y conte se retrouvent ailleurs, le livre, dans son ensemble, est parfaitement original. En quoi cette originalité consiste-t-elle? pouvons-nous la définir? par quels traits? et quelle en est la signification et la portée? Voilà vraiment ce qu'il y a d'im-

1. Autre petite question. Puisque tous les contemporains, — on peut le voir par la reproduction du titre de Cl. Gruget, — la nomment « Marguerite de Valois », pourquoi nous, qui ne l'avons pas connue, prenons-nous sur nous de changer son nom, et l'appelons nous « Marguerite d'Angoulême »? Au moins si cela nous servait à la distinguer d'avec sa nièce, l'autre Marguerite, celle du *Pré aux Clercs* et des *Huguenots!*

portant, d'essentiel à en savoir, et c'est ce qu'il faut examiner.

Rappelons donc d'abord le cadre et le décor du livre. Une dizaine de baigneurs, cinq femmes et cinq hommes, — Dagoucin, Ennasuite, Guéburon, Longarine, Parlamente, Hircan, Saffredent, Nomerfide, Symontaut et « l'ancienne dame Oysille » — au moment de quitter Cauterets, dans les derniers jours de septembre, ont trouvé les gaves débordés, les ponts rompus, les chemins défoncés, et se sont réfugiés ou réunis, après divers incidents de route, à Notre-Dame de Servance. Notre-Dame de Servance ou de Sarrance, dans les Basses-Pyrénées, est encore de nos jours un lieu de pèlerinage. Pour y occuper leurs loisirs forcés, ils conviennent de s'assembler tous les jours, « dans un beau pré le long de la rivière du Gave, où les arbres sont si feuillés que le soleil ne saurait percer l'ombre ni échauffer la fraîcheur », et là, « bien assis à leurs aises », de se conter tour à tour des histoires, « qui seront toutes véritables ». C'est même en ce point, nous dit l'auteur, qu'elles différeront de celles de Boccace, en son *Décaméron*; et l'on voit qu'au reste Marguerite ne se cache pas d'avoir pris le grand Italien pour modèle. On se souviendra combien elle l'admirait, et que même elle en avait commandé la « traduction » à son secrétaire Antoine Le Maçon. Conventions faites, chacun prend la parole à son tour, et chaque récit est suivi d'une longue ou courte conversation sur le « cas de conscience » qui en fait habituellement la matière. Ce sont ces *huit journées*, — il devait y en avoir *dix*, mais il n'y en a que *huit*, et encore dont la dernière ne contient que deux récits, — reliées et

séparées à la fois par les conversations, qui forment l'*Heptaméron de la Reine de Navarre.*

L'influence italienne y est visible, aisée à reconnaître, non seulement dans la disposition extérieure ou dans le décor, mais dans l'inspiration générale et jusque dans le détail du livre. Si les grandes *Nouvelles* de l'*Heptaméron*, — je dis les grandes, parce qu'il y en a de plus courtes, — non seulement se relient les unes aux autres pour se faire valoir, mais s'encadrent chacune dans sa bordure, pour ainsi dire, et si quelque art de composition les distingue déjà de celles de nos vieux conteurs, Marguerite le doit aux leçons de l'auteur du *Décaméron*. C'est encore lui qu'elle imite, ou c'est de lui qu'elle se souvient en faisant des passions, de la diversité des passions de l'amour, des « jeux de l'amour et du hasard » la matière, le sujet, l'intérêt de ses récits; et à ce propos, pour juger de la valeur de l'innovation, il suffit de voir comment ces mêmes passions étaient jusqu'alors traitées, avec quelle trivialité, quelle grossièreté, quel cynisme qui s'ignorait peut-être, dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, par exemple, ou dans nos vieux Fabliaux. Ni l'amour, on le sait, ni la volupté, ni le plaisir ne sont un peu profondément sentis dans ces récits trop gaulois; et les accidents, fussent-ils sanglants, y paraissent toujours plus ridicules que tragiques. Ce sont des contes facétieux, dont l'intention est généralement salissante, et la grande source du comique y est la peur naturelle des coups. La mort même y paraît grotesque. On y rend l'âme, comme Gargamelle, « parmi les tripes » ou les « soupes ». Mais, au contraire, dans Boccace, si l'on n'aime pas non plus les coups, il est cependant vrai que ni

l'amour, ni la volupté, ni le plaisir même ne paraissent indignes d'être achetés et payés du prix de la vie. Les « bons tours » que l'on s'y joue finissent volontiers dans le sang, et « les bons tours » qui finissent dans le sang changent de nom parmi les hommes. Une entreprise « galante » en change aussi, change même de nature, devient tragique, quand des vies humaines en sont l'enjeu. Le risque de mort encouru, accepté, bravé, y mêle de la noblesse, puisque peut-être il n'y a rien de plus noble à des mortels que de mépriser la mort. Du sang donc, et de la volupté profondément sentie, si c'est bien ce qui fait, dans l'histoire des littératures, l'originalité, la beauté rare de la *nouvelle* italienne, de la *Fiancée du Roi de Garbe*, par exemple, — ou de l'immortelle *Histoire des Amans de Vérone*, — il y a quelque chose de cela dans l'*Heptaméron* de la reine de Navarre. Grâce à Marguerite et par elle, dans une littérature jusqu'alors « goliarde » et « gaillarde », la tragédie est entrée pour la première fois, le sens du sérieux de la vie, la peinture de la passion. Et il ne faut pas d'ailleurs la comparer à ses modèles, ni surtout croire qu'elle « ait passé Boccace » ! Le bon Gruget, « son serviteur », est seul sans doute à l'avoir pensé. Mais le service rendu n'en a pas moins été considérable, et plus considérable encore, ne fût-ce qu'à ce seul titre, la signification de l'*Heptaméron*.

Je voudrais y montrer d'autres qualités, et d'autres nouveautés, plus françaises, plus conformes au génie d'une race qui n'aime point à rien prendre au sérieux, et des qualités plus personnelles à Marguerite. Tandis qu'en effet Boccace cherchait son bien un peu partout, et ne se gênait pas de puiser à la source de nos fabliaux,

Marguerite se l'est interdit, et, nous l'avons dit, elle s'est piquée de ne conter, si nous l'en croyons, aucune histoire qui ne fût « véritable ». Et, en effet, de soixante-douze récits qui forment son *Heptaméron*, c'est à peine si l'on en pourrait citer douze ou quinze qui ne soient pas « avérés ». Elle raconte; elle n'invente pas. Elle déguise les noms des lieux ou des personnes; elle arrange les faits; mais nous la retrouvons elle-même dans ses récits, nous y reconnaissons le roi son frère, et les dames de leur cour, et les gentilshommes de leur temps. N'est-ce pas ce qui sauve l'*Heptaméron* du reproche d'indécence qu'on lui a quelquefois adressé? L'*Heptaméron* n'est pas indécent. On n'y rencontre qu'à peine cinq ou six de ces histoires malpropres où se complaisait la verve ordurière du grand Rabelais; et, certainement, il y en a de « libres »; mais, puisqu'elles sont « arrivées », le choix qu'on en a fait pour les conter n'est-il pas justifié? Poussons-nous donc la pruderie jusqu'à feindre d'ignorer les « faits divers », ou les « procès scandaleux », que nos journaux nous content quotidiennement; et, de l'adultère de la veille ou de l'assassinat du mois dernier, les plus honnêtes gens s'abstiennent-ils d'en parler? Il suffit d'en parler de manière à ne point effaroucher la pudeur. C'est précisément ce que fait Marguerite, et rien, n'est plus injuste à cet égard, — comme d'ailleurs à tous les autres, — que de la rapprocher de Rabelais.

Elle raconte, dans sa *Quarante-deuxième nouvelle*, l'histoire des premières amours du roi François Ier : il n'y a rien de plus naturel ni de plus chaste que son récit. Quand il n'était encore que duc d'Angoulême, François Ier s'éprit passionnément d une jeune fille d'humble condi-

tion. Elle s'appelait Françoise, et elle était la belle-sœur d'un sommelier de la cour d'Amboise. Après des années écoulées, Marguerite, « qui avait joué aux poupines avec elle, » la revoyait encore : « une claire brune, d'une grâce qui passait celle de son état, et qui semblait mieux gente femme ou princesse que bourgeoise ». Repoussé déjà plusieurs fois par Françoise, le jeune prince feignit un jour un accident de chasse, à deux pas de la maison qu'habitait le beau-frère; on y transporta le faux blessé, qui s'empressa de faire demander la jeune fille; et, la voyant tremblante et décontenancée devant lui, il voulut renouveler ses instances, mais elle lui répondit :

Non, Monseigneur, non, ce que vous cherchez ne se peut faire, car, combien que je ne sois qu'un ver de terre auprès de vous, j'ai mon honneur si cher que j'aimerais mieux mourir que de l'avoir diminué, pour quelque plaisir que ce soit en ce monde. Et la crainte que j'ai de ceux qui vous ont vu venir céans se doutant de cette vérité, me donne la peur et le tremblement que j'ai. Et puisqu'il vous plaît de me faire cet honneur de parler à moi, vous me pardonnerez aussi si je vous réponds selon que mon honneur le commande. Je ne suis point si sotte, Monseigneur, ni si aveuglée que je ne voie et connaisse bien la beauté et grâce que Dieu a mise en vous, et que je ne tienne la plus heureuse du monde celle qui possédera le corps et l'amour d'un tel prince. Mais de quoi me sert tout cela, puisque ce n'est pour moi ni pour femme de ma sorte, et que seulement le désirer serait à moi parfaite folie! Quelle raison puis-je estimer qui vous fait adresser à moi, sinon que les dames de votre maison, lesquelles vous aimez, si la beauté et la grâce est aimée de vous, sont si vertueuses que vous n'osez leur demander ni espérer avoir d'elles ce que la petitesse de mon état vous fait espérer avoir de moi. Et suis sûre que quand de telles personnes que moi auriez ce que demandez, ce serait un moyen pour entretenir votre maîtresse en lui comptant vos victoires au dommage des plus faibles. Mais il vous plaira, Monseigneur, penser que je ne suis de cette condition. J'ai été nourrie en votre maison, où j'ai appris que c'est d'aimer; mon père et ma mère ont été vos bons serviteurs. Par quoi il vous plaira, puisque Dieu ne m'a fait

princesse pour vous épouser, ni d'état à être tenue pour maîtresse et amie, ne me vouloir mettre en rang des pauvres malheureuses, vu que je vous désire et estime celui des plus heureux princes de la chrétienté... Arrêtez-vous donc à celles à qui vous ferez plaisir en leur achetant leur honneur, et ne travaillez plus celle qui vous aime plus que soi-même. Car, s'il fallait que votre vie ou la mienne fût aujourd'hui demandée de Dieu, je me tiendrais bien heureuse d'offrir la mienne pour sauver la vôtre, car ce n'est faute d'amour qui me fait fuir votre présence, mais c'est plutôt pour en avoir trop à votre conscience et à la mienne : car j'ai mon honneur plus cher que la vie.

A quiconque sait lire on ne fera pas croire aisément qu'un livre où l'on tient ce langage puisse être un livre indécent ou obscène! Si les aventures y sont peut-être parfois scabreuses, on peut juger par ce petit discours avec quel art, ou, pour mieux dire, avec quelle dignité simple ou même émue, Marguerite a su s'en faire pardonner la hardiesse. Est-il besoin de le commenter, et de noter ce que la fierté, la délicatesse, la grâce pudique, et surtout l'aveu de la jeune fille y mettent de tristesse ou de mélancolie? Éclat de la jeunesse et prestige du rang, elle aime tout de ce prince qui la sollicite, et cependant elle lui refuse tout. Prête à donner sa vie pour lui, et « combien qu'elle ne soit qu'un ver de terre auprès de lui, » il n'obtiendra d'elle en son vivant que ses prières. Non, en vérité, rien de semblable ne s'était encore entendu dans notre langue, et jamais, dans la fiction, la femme ou la jeune fille n'avait été ainsi traitée! Mais c'est précisément que la reine de Navarre n'inventait point elle-même de fictions; elle copiait d'après nature; elle rapportait ce que ses yeux avaient vu, ce qu'elle avait entendu de ses oreilles; son récit n'était qu'une « histoire véritable »; et tel est le charme subtil

de la vérité qu'après trois cent cinquante ans écoulés, c'est ce qui soutient encore la réputation de son livre! Si vous voulez savoir ce qu'était la société française aux environs de 1540, et surtout ce qu'elle s'essayait à devenir, lisez l'*Heptaméron* de la reine de Navarre. Lisez et relisez-en les nouvelles, mais surtout relisez ce qu'en disent ou ce qu'en pensent les interlocuteurs eux-mêmes de ses intermèdes, et c'est alors que vous achèverez de saisir l'intention de son livre.

C'est qu'en effet, depuis le timide et mélancolique Dagoucin jusqu'à la sage, prudente, impérieuse et prêcheuse dame Oysille, chacun de ces interlocuteurs y a son caractère et ne s'en écarte point. Celui-ci, Dagoucin, est le jeune homme dont l'orgueilleuse timidité cache mal, et ne réussit pas à comprimer ses ardeurs; et celui-là, Hircan, mari de Parlamente, est l'homme plus mûr, l'homme d'expérience, qui s'émancipe ou qui se dédommage volontiers en propos un peu lestes, — parfois même un peu cyniques, — de la sagesse où l'a réduit sa femme. La jeune veuve Longarine, franche, vive et hardie à la riposte, ne fait que peu de cas des protestations des hommes, sans laisser cependant d'aimer toujours à les entendre. Sont-ce là peut-être des « portraits »? Longarine s'est-elle appelée Mme de Châtillon? Parlamente était-elle Marguerite elle-même? En ce cas, dame Oysille, avec son parler bref et sentencieux, sa voix de commandement, sa piété très sincère, mais très libre et très raisonneuse, pourrait bien être Louise de Savoie, « Madame la Régente, » mère de Marguerite, et de François Ier; Saffredent serait Bonnivet; Symontaut le roi de Navarre; et ainsi, jusque dans les dialogues, nous

retrouverions ce goût de la vérité que nous avons noté dans les *Nouvelles*.

De là aussi l'intérêt de ces dialogues eux-mêmes, où, chaque personnage parlant selon son caractère, on ne leur avait d'abord accordé qu'une attention distraite; on courait aux *Nouvelles*, si je puis ainsi dire; mais voici qu'à mesure que nous avançons dans la lecture du livre, nous nous intéressons davantage à ces conversations; ou plutôt encore, l'intérêt se déplace, et, pour nous comme pour l'auteur, les récits ne sont plus qu'une occasion de discuter un cas de conscience, ou d'agiter un problème de morale mondaine. J'en prendrai pour exemple les réflexions qui terminent l'histoire de la résistance de Françoise au caprice du duc d'Angoulême :

Que dirons-nous ici, Mesdames; et avons-nous le cœur si bas que nous fassions nos serviteurs nos maîtres, vu que celle-ci n'a su être vaincue ni d'amour ni de tourment... — Oui, dit Longarine, il faut estimer que la vertu la plus grande est à vaincre son cœur. Et voyant les occasions que cette fille avait d'oublier sa conscience et son honneur, et la vertu qu'elle eut de vaincre son cœur et sa volonté, et celui qu'elle aimait plus qu'elle-même, avec toutes les occasions et moyens qu'elle en avait, je dis qu'elle se pouvait nommer la forte femme. Et puisque vous estimez la vertu par la mortification de soi-même, je dis que ce seigneur était plus louable qu'elle, vu l'amour qu'il lui portait, la puissance, occasion et moyen qu'il en avait; et toutefois ne voulut point offenser la règle de vraie amitié qui égale le prince et le pauvre, mais usa des moyens que l'honnêteté permet. — Il y en a beaucoup, dit Hircan, qui n'eussent pas fait ainsi. — De tant plus est-il à estimer, dit Longarine, qu'il a vaincu la malice commune des hommes; et qui peut faire mal et ne le fait point, celui-là est bien heureux. — A ce propos, dit Geburon, vous me faites souvenir d'une qui avait plus de crainte d'offenser les yeux des hommes qu'elle n'avait Dieu, son honneur, ni l'amour. — Or, je vous prie, dit Parlamente, que vous nous la contiez. — Il y a, dit Geburon, des personnes qui n'ont point de Dieu, ou s'ils en croient quelqu'un, ils l'estiment quelque chose si

loin d'eux qui ne peut voir ni entendre les mauvaises œuvres qu'ils font, et encore qu'il les voie pensent qu'il soit nonchaillant qu'il ne les punisse point comme ne se souciant des choses de ça bas.

Ceci, comme on le voit, tourne presque au prêche, et il est temps que, de la morale, Geburon passe à son récit. Mais la citation est sans doute caractéristique des préoccupations de l'auteur, et on ne saurait, encore une fois, rien imaginer de plus moral. On ne saurait non plus, et dans un autre sens, rien imaginer de plus instructif. Car sans doute c'est ainsi qu'on causait à Nérac et à Pau, et pourquoi pas à la Cour de France? L'enseignement des « humanistes » commençait à porter ses fruits, et la vie sociale naissait. On s'essayait à d'autres manières, à d'autres plaisirs, à une existence nouvelle. L'échange ou la discussion des idées tendait à devenir le signe de la civilisation, en même temps qu'un moyen de la faire avancer. Une littérature, qui n'avait guère vécu que d'érudition, et qui s'était comme enfermée dans la connaissance du passé, s'apprenait à en sortir, laissait un moment ses livres, regardait autour d'elle, s'exerçait à décrire ou à noter ce qu'elle voyait, en cherchait la raison ou l'explication, et ne la trouvait pas toujours, mais la rencontrait quelquefois. Si c'est le dernier mérite qu'il convienne de louer dans l'*Heptaméron*, ce n'en est pas assurément le moindre, et les contemporains l'ont bien senti, à en juger du moins par ce curieux sonnet qu'on lit aux premières pages de l'édition de Gruget :

Timon Athénien, grand ennemi de l'homme
Trop sévère censeur de notre infirmité,
Déteste en grande horreur l'humaine vanité,
Pour laquelle Héraclite en larmes se consomme.

Le raillart Démocrite, en se moquant, est comme
Un farceur, qui se rit de la débilité
Des humains, savourans en vain de volupté
La poison qui les corps et les esprits assomme.

Le ris de l'un, les pleurs que sans cesse distille
De ses yeux le second, du tiers la haine hostile
A faire nous semond d'honnêteté l'élite.

Mais la Reine sans pair, au discours de ce livre
En haine de tout mal, en pleurs, en ris, nous livre
Timon et Héraclite, avec un Démocrite.

Que veut dire Jean Vezou, l'auteur de ce sonnet, sinon qu'il a reconnu dans l'*Heptaméron* un tableau de la vie humaine, une peinture, et dans cette peinture, le mélange de tristesse, d'amertume et pourtant de gaieté qui caractérise la réalité?

C'est grand dommage, après cela, que la reine de Navarre ne soit pas un meilleur ou un plus grand écrivain! On éprouve effectivement, quand on vient d'achever, et pour la quatrième ou la cinquième fois, comme nous, la lecture de l'*Heptaméron*, une impression assez singulière. C'est que rien n'en est demeuré gravé dans l'esprit, et on y a bien, chemin faisant, reconnu les mérites que nous avons essayé de dire, mais de ces soixante et douze nouvelles il n'y en a presque pas une que l'on ait retenue. Gruget essaie d'en donner la raison : « C'est, dit-il, que des trois styles d'oraison, décrits par Cicéron, elle a choisi le simple, semblable à celui de Térence en latin, qui semble à chacun fort aisé à imiter, mais à qui l'expérimente, rien moins. » Simple, si l'on veut! car je ne jurerais pas qu'un peu de préciosité ne s'y mêle, ainsi qu'il convient d'ailleurs à une femme. Serait-ce la peine d'être femme, si le style ne se sentait de la délicatesse du sexe?

Mais le style de Marguerite est surtout monotone; il manque d'air, il manque de relief et de couleur; il manque surtout de variété. C'est la même phrase un peu longue, mais surtout inorganique, dont elle enveloppe toujours sa pensée. Son style ne se nuance pas de la couleur de ses sujets; il se ressemble dans le drame et dans la facétie, dans le dialogue et dans la narration, dans le discours, dans le portrait. Il est encore impersonnel, presque anonyme, et non pas sans esprit ni sans grâce, avec une lueur de sensibilité qui perce de loin en loin, et qui brille, mais rien de plus; et j'ajoute que c'est en cela qu'il est le vrai style du temps.

Car on dit à ce sujet : « Au XVIe siècle la langue n'était nullement constituée. C'était une matière molle, diverse, incertaine, se laissant complaisamment pétrir au génie de chaque écrivain, reproduisant dans ses moindres détails, et conservant à une grande profondeur l'empreinte de chaque originalité. » C'est cela, et ce n'est pas cela. Encore qu'elle conserve la trace du passage des rhétoriqueurs, la langue du XVIe siècle est parfaitement « constituée »; mais il n'en faut pas chercher le modèle dans la langue de Rabelais, qui est unique; et le génie de la reine de Navarre n'a rien « pétri » du tout. Marguerite a écrit comme on écrivait autour d'elle; et la qualité de sa prose, en général, ne diffère pas plus de la qualité de la prose de des Périers, par exemple, que la qualité de ses vers ne diffère de la qualité des vers de Marot. Marot et des Périers sont plus clairs, peut-être; ils sont surtout plus vifs que la reine de Navarre. Le style de l'*Heptaméron* est un peu prolixe, un peu diffus, un peu traînant. Mais c'est bien le vrai

style du temps, le style moyen, le style de ceux qui écrivent bien, sans toutefois rien avoir de cette « originalité » qui est le propre du grand écrivain. C'est aussi le style de ceux qui ne creusent pas leurs idées « à une grande profondeur »; et, au fait, on est parfois tenté de se demander si Marguerite a bien compris elle-même la signification de quelques-unes des histoires qu'elle conte. Il n'y a rien de plus fréquent que cette espèce d'inconscience ou d'ingénuité; nous en verrons de nombreux exemples dans l'histoire de la littérature française, même classique; et tous les jours un écrivain effleure en passant une idée, dont ce n'est pas lui, mais un plus heureux ou un plus habile, qui verra sortir les conséquences.

III

C'est ce qui nous dispenserait de rechercher la signification générale de l'*Heptaméron* lui-même, si d'ailleurs on n'avait essayé de l'exagérer, et si ce n'était une occasion pour nous d'ajouter un ou deux traits encore à la physionomie de la reine de Navarre. L'inspiration générale de l'*Heptaméron* est-elle donc catholique? ou est-elle protestante? La question, qu'on eût à bon droit trouvée ridicule, si nous n'avions pas attendu jusqu'ici pour la poser, et qui paraîtra singulière à tous ceux qui ne voient dans le livre de Marguerite qu'un recueil de contes licencieux, est pour nous facile à résoudre. Assurément les moines y sont vivement attaqués, et quelques pratiques de la religion n'y sont guère épargnées :

Appelez-vous rêveries, dit Geburon, de donner son bien à l'église et aux pauvres mendians? — Je n'appelle point rêverie,

dit Parlamente, quand l'homme distribue aux pauvres ce que Dieu a mis en sa puissance, mais de faire aumône du bien d'autrui, je ne l'estime pas à grand sapience, car vous verrez ordinairement les plus grands usuriers qui soient faire les plus belles et triomphantes chapelles que l'on saurait voir, voulans apaiser Dieu pour cent mille ducats de larcin de cent mille ducats d'édifices, comme si Dieu ne savait compter. — Vraiment je m'en suis maintes fois ébahie, dit Oysille, comment ils cuident apaiser Dieu pour les choses que lui-même étant sur terre a repoussées, comme grands bâtimens, dorures, fonds et peintures? Mais s'ils entendaient bien que Dieu a dit à un passage que pour toute oblation il nous demande le cœur contrit et humilié; et en un autre saint Paul dit que nous sommes le temple où Dieu veut habiter, ils eussent mis peine d'orner leur conscience... Mais celui qui connaît le cœur ne peut être trompé, et les jugera non seulement selon les œuvres, mais selon la foi et charité qu'ils ont eues à lui.

Et, à la vérité, ce passage, qui est sans doute l'un des plus « protestans » que l'on trouve dans l'*Heptaméron*, ne figure pas dans les éditions, je veux dire dans l'édition de Gruget, dont toutes les autres, pendant deux siècles, jusqu'à l'édition de Le Roux de Lincy, en 1853, n'ont été que des reproductions ou des « rajeunissemens »; et, à qui nous fierons-nous encore ici, de l'édition de Gruget ou du manuscrit 7572 de la Bibliothèque Nationale? Mais, de cette citation, quand on en rapprocherait plusieurs autres, et on le pourrait aisément, la signification de l'*Heptaméron* n'en serait pas plus protestante, à notre avis, et sans doute encore moins catholique si l'on veut, mais seulement laïque et mondaine. Marguerite n'a pas cru que la nature fût bonne, et au contraire, on pourrait dire qu'elle s'en défie plutôt. Mais elle a cru que l'éducation, que les bons exemples, que les sages conseils suffisaient à corriger la nature, et peut-être est-ce là ce qu'elle a voulu montrer dans son *Heptaméron*.

Elle y a voulu montrer aussi, je crois, — et ce ne serait alors ni du protestantisme, ni du catholicisme, mais plutôt du platonisme, — qu'à la différence des passions brutales, le véritable amour, non seulement épurait l'instinct de tout ce qui s'y mêle de bas, mais nous acheminait, par l'intermédiaire de la créature, à l'amour même de Dieu. Et tandis que, comme nous l'avons dit, son indifférence dogmatique, jointe à je ne sais quelle difficulté de mettre la religion dans les cérémonies ou dans les œuvres, la rapprocherait du groupe des Rabelais et des Marot, elle s'en distingue toutefois par cette forme de mysticisme où l'on peut reconnaître à la fois son goût d'italianisme, sa sensibilité de femme, et sa naturelle religiosité.

C'est ce que l'on voit bien dans une de ses meilleures pièces, et la seule, je crois, qu'elle ait écrite en alexandrins : *La mort et la résurrection d'amour*.

J'ai vu les yeux desquels Amour, cruel tyran,
Avait fait les doux traits...

je les ai vus fermés ! Fermée aussi « la bouche rouge » par laquelle il parlait, et fermées « les petites oreilles », ouvertes, clairoyantes, blanches, un peu vermeilles, et « tant avides de doux propos »

J'ai vu les blanches mains, les doigts longs et subtils,
J'ai vu les blonds cheveux . . . .
J'ai vu les petits pieds, beaux, légers et rapides,

j'ai vu tout ce que j'aimais changer

. . . . de nature et de maître,
De vie et de beauté, de sentiment et d'être,

je l'ai vu mourir ! Mais l'amour n'est pas mort. Il renait de lui-même « trop plus que devant beau », et sa mort

apparente n'est que le commencement de son immortalité.

Mourez donques, Amour, puisque ne pouvez vivre
En celle qui de vous par la mort est délivre,
Donnez lieu à l'Amour de saine affection
Qui prend de votre mort sa génération,
Et lors Amour, d'Amour vainqueur de telle sorte,
Fera vivre d'Amour l'amie en Amour morte.

Il n'est guère d'idée sur laquelle Marguerite revienne plus complaisamment, qu'elle ait variée en plus de manières, en prose comme en vers, et toujours pour la mener aux mêmes conclusions. On le voit encore mieux dans la *Comédie à quatre personnages, jouée au Mont de Marsan*, le jour de Carême prenant 1547; et M. Abel Lefranc, dans son édition des *Dernières poésies de la reine de Navarre*, a eu raison d'en signaler l'importance.

Les quatre personnages de la *Moralité* sont *la Mondaine* ou la coquette, la fille folle de son corps

J'aime mon corps, demandez-moi pourquoi?
Pour ce que beau et plaisant je le voy;...

la Superstitieuse, qui ne croit qu'à la vertu des *œuvres*, des oraisons et des pèlerinages

Je m'en vais faire un voyage,
De bon cœur et bon courage
C'est un saint pèlerinage
De Marie et de son enfant;...

la Sage, dont les principes sont à peu près ceux de Calvin; et *la Reine de l'amour de Dieu*. Les trois premières exposent tour à tour les raisons qu'elles ont chacune de croire mieux vivre que les autres, et le débat ne finirait jamais, si la Reine de l'amour de Dieu, sous les

traits d'une bergère, ne les mettait toutes les trois d'accord en proclamant la supériorité de l'amour sur la sagesse calviniste, la superstition catholique, et la mondanité vulgaire. Et la comédie, où il y a quelques jolis vers, plus jolis à la vérité de sentiment que de facture, se termine par ces mots, ou à peu près :

Puisque Amour par ses grands efforts
Peut bien ressusciter les morts,
    Or, t'évertue,
Amour, et tout soudain me tue,
Puis, quand tu m'auras abattue
    Me feras vivre!
Par toi veux être folle et ivre
Sans jamais en être délivre.

Si l'on pouvait mettre en doute l'authenticité de cette curieuse pièce, il semble qu'elle nous serait garantie par l'accord des idées qu'elle exprime avec celles qui sont le fond des *Marguerites de la Marguerite des Princesses* et de l'*Heptaméron*.

Mais ce mysticisme amoureux qui distingue Marguerite de Marot ou de Rabelais, — et l'*Heptaméron* du naturalisme puissant de *Pantagruel* ou de l'épicurisme léger de l'*Adolescence clémentine*, le distingue encore davantage de l'*Institution chrétienne*, — et Marguerite elle-même de Calvin. C'est ce que l'on verra mieux dans le chapitre suivant, où, bien loin de confondre ensemble l'esprit de la Renaissance et celui de la Réforme, nous essaierons au contraire de montrer ce que le second, dès qu'il a eu conscience de sa nature et de sa force, a au contraire manifesté de contradictoire et d'hostile au premier.

LIVRE II

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE CALVIN

CHAPITRE UNIQUE

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE CALVIN

I

Il y a une Réforme purement française, — dont les origines et même le développement ne doivent rien, ou peu de chose, à la Réforme allemande ou anglaise; qui ne laisse pas d'en avoir assez profondément différé; qui longtemps n'a été ni politique, comme l'Anglaise, ni sociale, comme l'Allemande, mais religieuse, théologique et morale; et, enfin, dont nous pouvons dire qu'elle les a précédées l'une et l'autre. C'est en effet en 1517 que Luther a, comme on sait, affiché ses thèses de Wittemberg, mais le *Commentaire sur les Psaumes*, en latin, de notre Lefebvre d'Étaples, est de 1512, et, — de Lefebvre d'Étaples à Calvin, de 1512 à 1536, — on peut suivre à la trace, dans des documents français, le progrès ou l'évolution logique d'un protestantisme exclusivement français. Plus on l'étudiera, de plus près, avec plus de soin, dans un plus grand détail, et mieux on y verra les caractères distinctifs de ce que j'appellerai notre Réforme nationale. C'est une tendance à faire prédominer la morale sur le

dogme; à mettre dans la pratique de la vie quotidienne tout ce que l'on essaie d'enlever aux œuvres extérieures et cérémonielles; c'est encore la tendance à « individualiser » le sentiment religieux; — et, tout cela, c'est ce que nous allons retrouver dans Calvin.

C'est aussi ce qui nous autorise, dans une *Histoire de la Littérature*, à ne parler que de l'œuvre littéraire, de l'œuvre française de Calvin, et, sans avoir à nous expliquer sur la Réforme en général, c'est ce qui nous permet de nous borner à marquer brièvement l'opposition de l'esprit de la Réforme et de celui de la Renaissance.

Car on a souvent affecté de les confondre, et, sous le prétexte spécieux que la Renaissance et la Réforme auraient abouti finalement l'une et l'autre à « l'émancipation de l'esprit moderne », de nombreux historiens y ont vu, veulent y voir, encore aujourd'hui, deux mouvements d'idées connexes et solidaires l'un de l'autre. Mais, en réalité, la Réforme et la Renaissance ne sont que contemporaines, ce qui n'est pas du tout la même chose, et deux ou trois caractères qu'elles ont eus sans doute en commun ne les ont pas empêchées de s'opposer et de se combattre par tous les autres. Humanistes ou réformateurs, les uns et les autres se sont attaqués aux mêmes ennemis, — la scolastique, les moines, l'Église; — et ainsi, une haine commune du moyen âge a donc pu, en plus d'une circonstance, les réunir ou les coaliser. Les uns et les autres, ils ont essayé de secouer les contraintes qui retenaient l'individu dans la subordination de la chose publique; et, à cet égard, on peut dire que, des Épicuriens italiens du xv[e] siècle aux Anabaptistes du xvi[e], la différence n'est après tout que celle des courtisans

de Léon X ou de Laurent de Médicis aux grossiers paysans de la Souabe ou de la Westphalie : il y a, je ne veux pas dire un excès, mais plutôt une perversion de la civilisation dont les effets moraux ressemblent à ceux de la barbarie. Et on peut encore ajouter qu'humanistes et réformateurs, dans la lutte qu'ils ont entreprise contre l'esprit du moyen âge, ayant rencontré les mêmes adversaires, c'est donc aussi, pour en triompher, les mêmes armes qu'ils ont empruntées les uns et les autres à l'antiquité. Mais, si l'on ne saurait douter qu'il y ait deux antiquités : la païenne et la chrétienne, pour ne rien dire de l'hébraïque; si ce ne sont pas tout à fait les mêmes leçons qu'on puise dans Cicéron et dans saint Paul; si, de ces deux antiquités, la seconde ne s'est établie que sur les ruines de la première, ici déjà paraît la différence, et, on va le voir, elle est tout de suite considérable.

Je lis dans un des opuscules français de Calvin : *Excuse de Jehan Calvin à Messieurs les Nicodémites, sur la complainte qu'ils font de sa trop grand'rigueur* (1544), le passage que voici :

Il y a la première... il y a la seconde... et il y a la troisième espèce, de ceux qui convertissent à demi la chrétienté en philosophie, ou pour le moins ne prennent pas les choses fort à cœur, mais attendent, sans faire semblant de rien, voir s'il se fera quelque bonne réformation. De s'y employer, en tant qu'ils voient que c'est chose dangereuse, ils n'y ont point de cœur. Davantage, il y en a une partie d'eux qui imaginent des idées Platoniques en leurs têtes et ainsi excusent la plupart des folles superstitions qui sont en la Papauté, comme choses dont on ne peut se passer. *Cette bande est quasi toute de gens de lettres.* Non pas que toutes gens de lettres en soient. *Car j'aimerais mieux que toutes les sciences humaines fussent exterminées de la terre* que si elles étaient cause

de refroidir ainsi le zèle des Chrétiens et les détourner de Dieu. Mais il se trouvera beaucoup de gens d'étude, qui s'endorment en cette spéculation : que c'est bien assez qu'ils connaissent Dieu et entendent quel est le droit chemin de salut, et considèrent en leurs cabinets comment les choses doivent aller ; au reste qu'ils recommandent à Dieu en secret d'y mettre remède sans se n'entremêler ni empêcher, comme si cela n'était point de leur office. [*Opera J. Calvini*, VI, 600.]

Ces gens de lettres étaient nos Rabelais et nos Marot, dont Calvin, en ce temps-là même, comme on l'a vu, se préparait à dénoncer l'un, et venait d'obliger l'autre, exilé déjà de France, à s'exiler de Genève pour avoir joué, dit-on, au trictrac avec Bonnivard ; et nous commençons à comprendre les raisons de leur attitude en face de Calvin, et qu'elle était exactement la même que celle d'Érasme, et de la plupart des « humanistes », en face de la Réforme. Aussi longtemps que, l'esprit de la Réforme ne s'étant pas ouvertement déclaré, les humanistes n'ont cru voir en elle qu'une aide pour les émanciper du joug de la scolastique et de l'Église, ils lui ont été favorables. Mais dès qu'ils ont compris qu'il s'agissait de l'établissement d'une église nouvelle, et que la discipline en serait plus intolérante que celle de l'ancienne, ils n'ont plus vu d'avantage à s'être émancipés d'une servitude pour retomber sous une autre ; — et il est difficile, en ce point, de ne pas leur donner raison. A vrai dire, la Réforme a été la condamnation de l'esprit de la Renaissance, et je ne sais si l'on ne pourrait exprimer la même idée d'une manière plus concrète en disant que rien, dans le catholicisme de leur temps, n'a plus profondément indigné les Luther et les Calvin, — d'une indignation plus sincère, mais plus fanatique aussi, con-

venons-en, — que l'indulgence dont l'Église couvrait, en feignant de les ignorer, les libertés coutumières d'un Érasme ou d'un Rabelais, rien, à moins que ce ne soit, dans un autre genre, ce qu'il est permis d'appeler l'élégante sensualité du peintre de la Farnésine, ou des décorateurs de l'école de Fontainebleau. L'horreur systématique de l'art est et devait demeurer un des traits essentiels et caractéristiques de l'esprit de la Réforme, en général, et la réforme calviniste en particulier.

II

Jean Calvin[1] naquit le 10 juillet 1509, à Noyon, où son père, Gérard Cauvin, cumulait les fonctions de « notaire apostolique, procureur fiscal du Comté, scribe en cour d'Église, secrétaire de l'évêché et promoteur du chapitre ». Sa première enfance, dont nous savons d'ailleurs peu de chose, n'offrit rien d'extraordinaire; et s'il n'avait que douze ans quand son père lui obtint la collation de son premier bénéfice, les abus de ce genre, en ce temps-là, n'étaient que trop communs. Il fit ses humanités à Paris, au collège de la Marche, où il eut pour maître Mathurin Cordier, qui devint plus tard son disciple, et ensuite au collège de Montaigu (1523-1528). Puis, son père « ayant résolu de le faire étudier aux lois, comme étant le meilleur moyen pour parvenir aux biens et aux honneurs », il alla faire son droit à Orléans, et à Bourges (1528-1531),

1. Voyez l'ouvrage de M. Abel Lefranc sur *la Jeunesse de Calvin*, Paris, 1888, Fischbacher; et celui de M. E. Doumergue : *Jean Calvin, les hommes et les choses de son temps*, Lausanne, 1899, G Bridel.

où enseignait alors le célèbre Alciat. Entre temps, on l'avait pourvu d'un second bénéfice, qu'il devait, deux ans plus tard, échanger contre un troisième.

La mort de son père, en 1531, interrompit les études de Calvin, et le laissa libre de suivre ses goûts. Il vint s'établir à Paris, chez un de ses oncles, Jacques ou Richard, qui tous deux y exerçaient le métier de serrurier; et, pour ses débuts d'homme de lettres, il entreprit un ample commentaire du *De Clementia* de Sénèque. On discute encore si ce commentaire, qui parut en 1532, est ou n'est pas déjà « calviniste ». Son second ouvrage, — le *Discours* qu'il composa pour un de ses amis, Nicolas Cop, recteur de l'Université de Paris, et que celui-ci prononça dans la séance solennelle de rentrée des quatre Facultés, le 1er novembre 1533, — l'est-il davantage? Il roule sur cette « philosophie chrétienne », dont Érasme avait créé le nom pour l'opposer à la « philosophie scolastique »; et, ce que Calvin n'a pas emprunté d'Érasme, on veut qu'il l'ait tiré d'un sermon de Luther. Il n'y a rien d'impossible. En tout cas, ce qui est certain, c'est que le scandale soulevé par ce discours, non seulement obligea Cop de s'enfuir en hâte et de chercher un refuge à Bâle, mais Calvin, comme son ami, se trouva impliqué dans la procédure entamée contre le recteur, et ne put éviter une arrestation qu'en quittant Paris pour Angoulême, d'abord, et bientôt pour Nérac. Nérac appartenait à la reine de Navarre; et si jamais la reine de Navarre a incliné vers le protestantisme, c'était alors, au lendemain du *Miroir de l'Ame pécheresse*.

Ce qui fait l'intérêt de ces discussions, qui pourraient autrement sembler assez insignifiantes, — et en effet

qu'importe un opuscule de plus ou de moins dans les cinquante-six volumes de la collection des *Opera Calvini?* — c'est qu'à vrai dire, les motifs de la conversion de Calvin à ses propres idées nous sont encore aujourd'hui mal connus. Il n'y a rien, on le sait, de plus varié, ni de plus secret, — de plus caché souvent à elles-mêmes, — que les chemins qui mènent les âmes religieuses d'une croyance à une autre; et, quand elles ne nous ont pas laissé de « confessions » personnelles qui nous guident, rien n'est donc plus difficile que de voir clair dans les motifs obscurs de leur conversion. Or, tout au rebours de Luther, qui semble, lui, toujours prendre à témoin de tout ce qui se passe au dedans de lui l'univers et la postérité, Calvin ne nous a point laissé de confessions, encore moins de *Propos de Table*, ni, dans la collection de ses *Œuvres*, ou de ses *Lettres* même, rien qui nous en puisse tenir lieu. Il nous dit bien, — dans la préface de son *Commentaire sur les Psaumes,* — que, « combien qu'il fût obstinément adonné aux superstitions de la Papauté, Dieu, *par une conversion subite*, dompta et rangea à docilité son cœur trop endurci en telles choses »; et nous savons, d'autre part, qu'il résigna ses bénéfices au mois de mai 1534, ce qui était la consommation de la rupture. Mais, pour « subite » qu'elle fût, sa conversion ne s'est pas faite en un jour, et on aimerait savoir quelles en furent les raisons.

Elles n'ont certainement pas été « philologiques »; et ni avant sa conversion ni depuis, il ne semble que Calvin ait un moment douté de l'entière authenticité de la révélation. On le verra plus tard poursuivre en Sébastien Castalion le blasphémateur du *Cantique des Cantiques*.

Elles n'ont pas été « philosophiques »; et ni le surnaturel général, ni ce surnaturel particulier dont l'action se mêle, sous le nom de Providence, à la vie quotidienne de chacun d'entre nous, n'ont offensé son rationalisme. Bossuet même et Joseph de Maistre ne feront pas plus tard une place plus considérable à la cause première dans le gouvernement des affaires de ce monde! Ont-elles donc été « théologiques » ou « morales »? Je crois qu'on devrait plutôt les nommer « historiques, » si, ce qui lui a paru le plus inacceptable du catholicisme, il semble bien que c'en soit le chapitre de la tradition. Serait-ce après cela le calomnier que de faire, dans le développement ou dans la formation de son protestantisme, une part à l'ambition de ne recevoir de loi que de lui-même? *Etiamsi omnes, ego non!* Si quelqu'un n'a jamais admis que l'on pût avoir raison contre lui, ni qu'il eût tort contre personne, assurément c'est Jean Calvin.

L'impossibilité de répondre d'une manière certaine à ces difficiles questions nous explique l'insistance avec laquelle on scrute ses premiers écrits : le *Discours* de Nicolas Cop, ou le commentaire du *De Clementia*. S'il y a certes des points délicats, il n'y a point d'obscurité dans le dessein général de Calvin, ni dans ses intentions une fois formées, mais on ne saura jamais comment, dans quelles circonstances, à quelle occasion, sous l'impulsion de quel mobile il a commencé de les former. Il y aura toujours quelque chose d'énigmatique dans les origines de sa résolution. C'est encore ce qui le distingue d'un Henri VIII ou d'un Luther, et, avec lui, notre Réforme française, de l'Allemande ou de l'Anglaise. Mais ce n'est pas aussi ce qui fait le moindre attrait, je veux dire le

caractère le moins singulier de cette physionomie impassible et fermée. Le « secret » de Calvin, qui a fait en son temps une partie de sa force, continue de le servir encore, et la résistance qu'il oppose à notre curiosité nous inquiète, nous irrite, et finit par nous imposer.

Cependant, et tandis qu'à Nérac et à Angoulême, dans la conversation de Lefebvre d'Étaples, sa doctrine prochaine achevait de se préciser, l'affaire des *Placards* éclatait à Paris. Le 18 octobre 1534, des *Placards* contre la messe et la transsubstantiation, écrits en français, avaient été affichés dans Paris, à Orléans, et jusqu'à la porte même de la chambre du roi, à Amboise. Il s'en était suivi un redoublement de persécutions contre tout ce qui sentait l'hérésie. Calvin, déjà compromis, se décidait à s'exiler de France, et, passant la frontière, se dirigeait d'abord sur Strasbourg, d'où il allait s'établir à Bâle. Sa vie publique était commencée. Il venait d'avoir vingt-cinq ans.

Son histoire, à dater de ce moment, est tout entière au grand jour, et on le retrouve bientôt en Italie, à Ferrare, où il se pourrait que la duchesse elle-même, Renée de France, fille de Louis XII, l'eût appelé. De Ferrare, il veut rentrer en France, mais la guerre est à toutes les frontières, et un détour qu'il est obligé de faire l'amène à Genève, où, nous dit Théodore de Bèze, « il ne prétendait rien moins que d'y faire sa demeure, mais seulement d'y passer pour tirer à Bâle et peut-être à Strasbourg ». C'est Farel, Guillaume Farel, qui réussit à l'y retenir, « pour y lire — c'est-à-dire pour y enseigner — en théologie ». Mais les Genevois sont divisés en deux camps : puritains d'un côté, libertins de l'autre,

lesquels protestent énergiquement que « personne ne dominera sur leur conscience »; et bien moins encore sans doute cet étranger, ce Français! Les libertins l'emportent, et, le 23 avril 1538, ordre est donné à Calvin de vider la ville dans les trois jours. Sur l'invitation de Bucer, il se rend à Strasbourg, où, de 1538 à 1541, il enseigne la théologie. C'est au commencement de cette dernière année que les Genevois repentants le rappellent, se soumettent, et lui livrent, sans fonction ni titre, l'autorité la plus complète qu'un homme ait jamais exercée, puisqu'elle s'étend jusqu'aux choses les plus intimes de la vie privée. Un petit *Traité* de quelques pages à peine, où il a entrepris de concilier, sur la question de la transsubstantiation, les partisans de Zwingle et ceux de Luther, — en leur donnant également tort à tous deux, — le porte au premier rang des théologiens de la Réforme. Il fait paraître en même temps la première traduction française de son *Institution chrétienne* (1541), revue, augmentée, plus savamment et plus systématiquement ordonnée que la première édition latine, qui n'était qu'un petit livret : *breve enchiridion*, ce sont ses propres expressions. Le livre, sous cet forme nouvelle, devient rapidement le *Compendium* de la dogmatique protestante. L'autorité de Calvin en est accrue d'autant; et, de ce jour, Genève entre avec lui dans son rôle historique : elle est devenue « la cité de Calvin », en attendant qu'elle soit bientôt « la Rome protestante », le centre où toutes les Églises réformées, l'allemande même et l'anglaise, vont adresser leurs vœux, demander des conseils ou des consultations, faire leurs plaintes, et, en cas de besoin, chercher les unes contre les autres

un point d'appui, un excommunicateur, et un maître.

Arrêtons-nous donc ici pour étudier son œuvre, ou plutôt la partie de son œuvre qui nous appartient : c'est celle qu'il a écrite en français, et qui se réduit d'ailleurs à un assez petit nombre d'ouvrages. L'*Institution chrétienne* (1536-1541), le *Traité de la Cène* (1541), le *Catéchisme de Genève* (1542), le *Traité des Reliques* (1543), l'*Excuse aux Nicodémites* (1544), la *Briève Instruction... contre les Anabaptistes* (1544), le violent pamphlet *Contre la secte fantastique et furieuse des Libertins qui se nomment spirituels* (1545), et l'*Avertissement sur l'astrologie judiciaire* (1549), en sont, je crois, les principaux. Ajoutons-y cinq ou six volumes de *Sermons* « recueillis de sa bouche », qui ne sont qu'un commentaire perpétuel de l'Écriture sainte, — des leçons, à vrai dire, plutôt que des sermons; — et une correspondance assez volumineuse.

III

La forme de ces opuscules est extrêmement remarquable et, avant de parler de la « tristesse » habituelle du style de Calvin, — qu'on ne peut guère lui reprocher qu'à la condition d'avoir soi-même cette splendeur d'imagination qui est caractéristique de Bossuet, — il convient d'y louer la vigueur du pamphlétaire. Il lui arrive trop souvent, à cette vigueur, je ne puis pas dire de s'épuiser, car elle est inépuisable, mais de se traduire et visiblement de se complaire en injures violentes et grossières. Quiconque ne pense pas sur la « foi justifiante » ou

sur « la prédestination » ce qu'en pense Calvin, et ce qu'il a décrété que les autres en penseraient, n'est aux yeux de Calvin qu'une grosse bête, qu'un âne, qu'un chien, qu'un « cureur de retretz ». Voici en ce genre une page de l'*Excuse aux Nicodémites :*

Pour bien exprimer quels ils sont, — *ils*, ce sont ici tous les *Nicodémites*, ensemble ou en tas, « gens du monde » et « gens de lettres », — je ne saurais user de comparaison plus propre qu'en les accouplant avec des cureurs de retraits, — *qui cloacas repurgant*. Car, comme un maître Fifi, après avoir longtemps exercé le métier de l'ordure, ne sent plus la mauvaise odeur, pour ce qu'il est devenu tout punais, et se moque de ceux qui bouchent leur nez, pareillement, ceux-ci, s'étant par accoutumance endurcis à demeurer dans leur ordure, pensent être entre les roses, et se moquent de ceux qui sont offensés de la puanteur, laquelle ils ne sentent pas. Et, afin de mener la comparaison tout outre, comme les maîtres Fifis, avec force aulx et oignons s'arment de contrepoison, afin de repousser une puanteur par l'autre, semblablement ceux-ci, afin de ne point flairer la mauvaise odeur de leur idolâtrie, s'abreuvent de mauvaises excuses, et perverses, comme de viandes puantes, et si fortes qu'elles les empêchent de tout autre sentiment. [*Opera Calvini*, VI, 595.]

Ce sont là de ses aménités. Et peut-être dira-t-on qu'elles sont de l'époque, ce qui ne sera qu'à moitié vrai; on citera Rabelais, toujours, ou Ulric de Hutten. Mais Hutten ou Rabelais ne sont point des théologiens; ils ne font point profession d'enseigner la morale ni de réformer la religion; ils ne nous guident point vers le salut éternel, ils ne se donnent point des airs d'apôtres! Avouons-le donc plutôt : si l'on ne saurait contredire le petit-fils du tonnelier de Noyon qu'il ne se « débonde », et ne se déborde en invectives également injurieuses ou salissantes, c'est bien un trait de son caractère colérique, et c'en est un surtout de l'énormité de son orgueil. On

l'insulte lui-même; on l'outrage quand on élève la voix contre la sienne; et ce qu'il respecte le moins dans ses adversaires, c'est précisément cette liberté de penser qu'il revendique pour lui-même ou plutôt, -- car j'ai tort de parler de liberté de penser, — ce sont les droits de « la conscience errante », puisqu'il est toujours, lui, Calvin, en possession de la vérité.

Hâtons-nous d'ajouter qu'heureusement sa verve ne consiste pas tout entière en ce genre de grossièretés, et c'est en maître qu'il manie quelquefois l'ironie, comme dans ce passage que j'emprunte à son pamphlet *Contre la secte des Libertins* :

Premièrement, comme les gueux de l'hostière, qu'on appelle, ont un jargon à part, qui n'est entendu que de leur confrérie, tellement qu'ils trahiraient un homme parlant en sa présence, sans qu'il s'en aperçût : aussi les Quintinistes ont une langue, en laquelle ils gazouillent tellement qu'on n'y entend quasi non plus qu'au chant des oiseaux. Non pas qu'ils n'usent des mots communs, mais ils en déguisent tellement la signification, que jamais on ne sait quel est le sujet de la matière dont ils parlent, ni que c'est qu'ils veulent affirmer ou nier. Or est-il vrai qu'ils font cela par malice, afin de surprendre les simples par trahison et en cachette. Car jamais ils ne révèlent les mystères d'abominations, qui sont cachés dessous, sinon à ceux qui sont déjà du serment. Cependant qu'ils tiennent encore un homme comme novice, ils le laissent bâiller et transir la bouche ouverte sans intelligence aucune. Ainsi ils le laissent par astuce sous ces ambages, comme brigands en leurs cavernes. Et ce sont ces hauts propos que saint Pierre et saint Jude accomparent à des écumes ou bouillons, d'autant que puis après ils n'ont point de suite, mais, en pensant égarer le sens des autres par leur haut style, ils se transportent eux-mêmes, de sorte qu'ils n'entendent rien à ce qu'ils babillent. [*Opera Calvini*, VII, 168, 469.]

Ce qu'il y a de plus remarquable, peut-être, dans ces pages et beaucoup d'autres que l'on pourrait citer, c'est,

— quand on songe à leur date, — la décision et, par suite, la lucidité de la pensée. Calvin est maître de son style. Il sait toujours ce qu'il veut dire et il le dit toujours. Autant ou plus que d'un écrivain sa manière est d'un homme d'action. On ne saurait donner moins à l'agrément ou au charme; et c'est sans doute la nudité, mais c'est aussi la gravité du temple protestant. Nous l'allons mieux voir encore dans son *Institution chrétienne*, qui est, à tous égards, un des grands livres de la prose française, et le premier en date dont on puisse dire que les proportions, l'ordonnance, l'architecture ont vraiment quelque chose de monumental.

IV

Il le doit à ce qu'il est le premier, — non seulement en France, mais en Europe, — où la dogmatique protestante, morcelée jusqu'alors, et comme éparse dans les sermons de Luther, et dans les traités de Zwingle ou de Mélanchthon, ait pris la consistance doctrinale et la figure extérieure d'un système lié en toutes ses parties. Mais, si Calvin, sans aucun doute, a bien voulu que son livre fût cela, telle n'en est pourtant pas l'origine ou la première occasion. En 1535, son ambition n'était pas si grande, ou du moins elle était autre; et il s'agissait avant tout de défendre les réformés de France contre les imputations ou accusations politiques dont ils étaient l'objet. En effet, pour s'excuser aux yeux des princes protestants d'Allemagne, dont il avait besoin dans la lutte qu'il soutenait contre Charles-Quint, et, qui sait?

pour se justifier peut-être à ses propres yeux de l'atrocité de ses persécutions, François Ier accusait les réformés de France de ne tendre en réalité, sous prétexte de religion, qu'au renversement de l'État et de la société. Il ne les persécutait pas comme réformés, il les poursuivait comme rebelles, et le souci de l'orthodoxie ne venait qu'après celui de la tranquillité de son royaume. Les désordres des anabaptistes, assiégés dans Munster, à ce moment-là même, par le landgrave de Hesse, l'un des chefs de la Réforme, donnaient à l'imputation quelque apparence de vérité. C'est ce que comprit admirablement le génie politique de Calvin. On ne désespérait pas encore d'entraîner François Ier dans le parti de la Réforme. Pour y réussir, Calvin vit qu'avant tout, si l'on accusait les réformés « de ne chercher autre chose qu'occasion de sédition et toute impunité de mal faire », c'était le reproche qu'il fallait écarter à tout prix. Il se rendit compte que, pour l'écarter, il y fallait quelque chose de plus que de vaines protestations. La gravité de la circonstance exigeait une franchise entière, des explications qui fussent des engagements, une profession de foi qui liât le protestantisme ; et c'est ainsi que, parti d'une intention purement politique, il se trouva comme entraîné à écrire un traité de doctrine.

La composition de l'ouvrage est très simple. Il se divise en quatre livres, le premier : *Qui est de connaître Dieu en titre et qualité de Créateur et souverain gouverneur du monde*; le second : *Qui est de la connaissance de Dieu en tant qu'il s'est montré Rédempteur en Jésus-Christ*; le troisième : *Qui est de la manière de participer à la Grâce de Jésus-Christ*; *des fruits qui nous en*

reviennent et des effets qui s'ensuivent; et enfin le quatrième : *Qui est des moyens extérieurs ou aides dont Dieu se sert pour nous conduire à Jésus-Christ son fils, et nous retenir en lui.* Mais ces titres, un peu généraux, et surtout d'aspect un peu théologique, ne disent pas suffisamment l'ampleur, la richesse, la diversité de l'œuvre ; ils n'en dessinent que le squelette ou l'armature ; et c'est pourquoi les commentateurs ou les critiques, dans les résumés qu'ils en donnent, sans méconnaître ni discuter les raisons de la disposition adoptée par Calvin, l'ont tous ou presque tous assez librement modifiée, selon l'objet qu'ils se proposaient. Les théologiens, comme l'auteur de l'*Histoire des Variations*, ont réduit l'essentiel du livre aux trois points de la foi justifiante, de l'inamissibilité de la justice, et de l'Eucharistie. Les philosophes, — dont on peut dire qu'en général, et à l'exception de quelques rares déterministes, ils sont tous pélagiens ou semi-pélagiens, — n'en ont communément retenu, pour y tout rapporter, et en tout contester ou combattre, que la doctrine de la « Prédestination ». Et nous, à notre tour, n'ayant l'intention de l'examiner que du point de vue de l'histoire de la littérature, ou du mouvement des idées, nous y chercherons successivement les idées philosophiques, les idées morales, et les idées politiques ou sociales de Calvin.

Philosophiquement donc, ce que s'est proposé l'auteur de l'*Institution chrétienne,* ç'a été, non pas du tout d'atténuer ou, comme on dit aujourd'hui, de minimiser le dogme, mais de le débarrasser des commentaires de la scolastique, des surcharges de la tradition, et des interprétations d'une autorité, d'après lui tout humaine, pour

le ramener à la pureté de son institution primitive. Ou en d'autres termes encore, plus objectifs : il y a une révélation ; on ne la trouve uniquement que dans le livre saint; et chacun, en principe, a le droit non seulement de n'en croire que le livre, mais, de ce livre même, il a le droit, ou pour mieux dire le devoir de ne prendre que ce qu'il en comprend. On ne saurait d'ailleurs nier que, dans l'établissement de cette thèse, Calvin ait fait preuve d'une rare érudition théologique ; d'une force de dialectique plus rare encore peut-être; et enfin d'une subtilité qui ressemble souvent à de la sophistique, si le triomphe en est l'art de déplacer les questions. Je n'en donnerai qu'un ou deux exemples :

Il y a, dit-il, un erreur trop commun, d'autant qu'il est pernicieux : c'est que l'Écriture Sainte a autant d'autorité que l'Église par avis commun lui en octroie. Comme si la vérité éternelle et inviolable de Dieu était appuyée sur la fantaisie des hommes! Car voici la question qu'ils émeuvent, non sans grande moquerie du Saint-Esprit : « Qui est-ce qui nous rendra certains que cette doctrine soit sortie de Dieu ? ou bien qui nous certifiera qu'elle est parvenue jusqu'à notre âge saine et entière ? Qui est-ce qui nous persuadera qu'on reçoive un livre sans contredit en rejetant l'autre, si l'Église n'en donnait règle infaillible ? » Sur cela ils concluent que toute la révérence qu'on doit à l'Écriture, et le congé de discerner entre les livres apocryphes, dépend de l Église... [*Opera Calvini*, III, 89, 90.]

Ai-je besoin de faire observer là-dessus ce qu'il y a d'inexact ou d'abusif, en fait, à dire que « le congé de discerner les livres apocryphes », et « toute la révérence que l'on doit à l'Écriture », *dépendent* de l'Église ! Calvin pourrait aussi bien dire que les vérités de la physique ou de la géométrie *dépendent* d'Archimède ou d'Euclide! De quel droit confond-il encore « l'avis commun de

l'Église » avec « la fantaisie des hommes » ? ou que fait-il, quand il les confond, que de supposer précisément ce qui est en question? Dans la doctrine de l'Église les « avis communs » sont inspirés de Dieu même, et on ne peut lui répondre qu'en prouvant qu'ils ne le sont pas. Et si enfin les « avis communs » ne s'appuient que sur la « fantaisie des hommes », que dirons-nous alors des avis individuels, quand bien même ils seraient celui de Luther, de Zwingle, ou de Calvin, qui sans doute sont aussi des hommes ? Il écrit ailleurs :

Or il n'est pas maintenant difficile à voir *combien lourdement s'abuse* le maître des Sentences, — Pierre Lombard, — en faisant double fondement d'espérance : à savoir la grâce de Dieu et le mérite des œuvres. Certes, elle ne peut avoir d'autre but que la Foi. Or, *nous avons clairement montré* que la Foi a pour son but unique la miséricorde de Dieu, et que du tout elle s'y arrête, ne regardant nulle part ailleurs. Mais il est bon d'ouïr la belle raison qu'il allègue : « Si tu oses, dit-il, espérer quelque chose sans l'avoir mérité, ce n'est point espérance, mais présomption. » Je vous prie, mes amis, qui sera celui qui se tiendra de maudire de telles bêtes, lesquelles pensent que c'est témérairement et présomptueusement fait de croire certainement que Dieu est véritable ? Car comme ainsi soit que Dieu nous commande d'attendre toutes choses de sa bonté, ils disent que c'est présomption de se reposer et acquiescer en icelle. Mais un tel maître est digne des disciples qu'il a eus ès écoles des sophistes, c'est-à-dire Sorboniques. [*Opera Calvini*, IV, 66.]

Il « a montré *clairement* »! et les autres « se sont abusés *lourdement* » ! Seulement, les autres n'ont rien dit de ce qu'il leur fait dire. Ils n'ont jamais prétendu qu'il y eût de la présomption à croire « que Dieu est certainement véritable »; et, comme plus haut, toute la question est de savoir quelle est « la vérité de Dieu »; si c'est Pierre Lombard qui la détient ou si c'est Jean Calvin?

Et nous ne savons pour notre part ce qu'il faut en penser, — ou du moins nous ne voulons pas à l'examiner aujourd'hui, — mais qu'y a-t-il de « bête » à espérer et à croire qu'il nous sera tenu compte ailleurs des efforts que nous auront faits pour obéir à la loi de Dieu ? Le « mérite des œuvres » ne veut pas dire autre chose, et nous pouvons nous y tromper ! mais il n'y a pas de « présomption à croire que si nous ne pouvons pas tout, nous pouvons cependant quelque chose pour notre salut. C'est ainsi que Calvin, tantôt en brouillant habilement les termes, et tantôt en s'arrogeant sur ses adversaires la supériorité de l'insulte, excelle, non seulement à déplacer les questions, mais vraiment à en dénaturer le sens ; et aussi, comme on le voit, les questions, après comme avant son argumentation, demeurent-elles entières.

J'aime mieux sa morale que sa philosophie et, de toute l'*Institution chrétienne*, c'est ce que j'admire et ce que je louerai donc le plus : l'indignation courageuse, la rigueur de raisonnement et la force de style, l'ardeur de conviction avec lesquelles il a réagi contre ce qu'il y avait d'immoralité cachée dans la pure doctrine de l'esprit de de la Renaissance. A la dangereuse illusion de la bonté de la nature, nul n'a opposé plus franchement, ni Pascal ni Schopenhauer, en termes plus énergiques ou plus durs, — disons même, si l'on le veut, plus décourageants, — la doctrine de la perversion ou de la corruption foncière de l'humanité. Nul, pas même Bossuet ou J. de Maistre, nous l'avons dit, n'oppose plus hardiment ni plus éloquemment la doctrine de la Providence, et d'avance, à la doctrine encore informe, mais déjà visiblement naissante, de l'indépendance ou de la souverai-

neté de la nature. Et, à la doctrine du libre arbitre ou de l'autonomie de la volonté, si d'autres ont opposé, comme un Spinosa ou un Comte, leur fatalisme ou leur déterminisme, nul, et sans reculer devant aucune des conséquences de son principe, n'a opposé plus constamment la doctrine de l'élection, de la grâce, et de la prédestination. Écoutons-le donc sur tous ces points. Ce sont ici les plus belles pages de l'*Institution chrétienne*, et Calvin n'est nulle part, à notre avis, ni mieux inspiré, ni surtout plus ressemblant à lui-même :

Il nous faut ici considérer distinctement ces deux choses : c'est à savoir que nous sommes tellement corrompus en toutes les parties de notre nature, que pour cette corruption nous sommes à bonne cause damnables devant Dieu... Les enfants mêmes sont enclos en cette condamnation, non pas simplement pour le péché d'autrui, mais pour le leur propre... L'autre point que nous avons à considérer, c'est que cette perversité n'est jamais oisive en nous, mais engendre continuellement nouveaux fruits, à savoir icelles œuvres de la chair que nous avons naguère décrites, tout ainsi qu'une fournaise ardente sans cesse jette flambes et étincelles, et une source jette son eau... *Notre nature n'est pas seulement vide et destituée de tous biens, mais elle est tellement fertile en toute espèce de mal qu'elle n'en peut être oisive.* Ceux qui l'ont appelée concupiscence n'ont point usé d'un mot trop impertinent, moyennant qu'on ajoutât ce qui n'est concédé de plusieurs, *c'est que toutes les parties de l'homme, depuis l'entendement jusques à la volonté, depuis l'âme jusques à la chair sont souillées, et du tout remplies* — c'est-à-dire complètement — *de cette concupiscence* : ou bien, pour le faire plus court, que l'homme n'est autre chose de soi-même que concupiscence. [*Opera Calvini*, III, 293.]

C'est au moment même (1535), il est bon de le rappeler, où Rabelais, dans son *Gargantua*, construisait son « abbaye de Thélème » que Calvin écrivait cette page ; et dirons-nous qu'en l'écrivant il songeât expressément à Rabelais, sur lequel on a vu que son attention était

éveillée depuis déjà deux ans ? Mais son intention générale, en tout cas, n'est pas douteuse, et il ne se soucie pas tant de combattre ici le « Papisme » que le dogme épicurien de la bonté de la nature. Et, à la vérité, le même Rabelais n'a pas encore défini son pantagruélisme, « confit en mépris des choses fortuites », mais Calvin a certainement lu le traité de Budé : *De contemptu rerum fortuitarum;* et pourquoi ne supposerions-nous pas qu'il y répond dans la page suivante ?

Ce serait une maigre fantaisie d'exposer les mots du Prophète selon la doctrine des Philosophes, à savoir que Dieu est le premier motif, parce qu'il est le principe et la cause de tout mouvement : en lieu que plutôt c'est une vraie consolation, de laquelle les fidèles adoucissent leurs douleurs en adversités, à savoir qu'ils ne souffrent rien que ce ne soit par l'ordonnance et le commandement de Dieu, d'autant qu'ils sont sous sa main. Que si le gouvernement de Dieu s'étend ainsi à toutes ses œuvres, *c'est une cavillation puérile de le vouloir enclore et limiter dedans l'influence et le cours de nature.* Et certes tous ceux qui restreignent en de si étroites limites la providence de Dieu, *comme s'il laissait toutes créatures aller librement selon le cours de la nature*, dérobent à Dieu sa gloire, et se privent d'une doctrine qui leur serait fort utile : vu qu'il n'y a rien de plus misérable que l'homme, si ainsi était que les mouvemens naturels du ciel, de l'air, de la terre et des eaux eussent leur cours libre comme lui. Joint qu'en tenant telle opinion, c'est amoindrir trop vilainement la singulière bonté de Dieu envers un chacun. [*Opera Calvini*, III, 236, 237.]

Et que pense-t-il enfin de cette « liberté » dont la confiance en elle-même et dans son pouvoir se déduisait comme inévitablement de l'excellence ou de la bonté de la nature? Si nous ne pouvons avoir ici la prétention d'aborder ni d'approfondir un des problèmes les plus ardus de toute l'histoire de la philosophie, nous pouvons rappeler du moins comment Calvin l'a d'ailleurs, lui

aussi, tranché plutôt que résolu, dans le sens que l'on sait, et aussi bien que lui imposait logiquement sa définition de la Providence :

Que dirons-nous des bons, desquels il est principalement ici question? Quand le Seigneur veut dresser en eux son règne, il refrène et modère leur volonté à ce qu'elle n'est point ravie par concupiscence désordonnée, *selon que son inclination naturelle autrement porte*. D'autre part il la fléchit, dirige et conduit à la règle de sa justice afin de lui faire appéter sainteté et innocence. Finalement, il la confirme et fortifie par la vertu de son esprit, à ce qu'elle ne vacille ou déchée. Suivant laquelle raison saint Augustin répond à telles gens : « Tu me diras : nous sommes donc menés d'ailleurs, et ne faisons rien par notre conduite. Tous les deux sont vrais, que tu es mené et que tu te mènes, et lors tu te conduis bien, si tu te conduis par celui qui est bon. L'esprit de Dieu qui besogne en toi est celui qui aide ceux qui besognent. Ce nom d'adjuteur montre que toi aussi fais quelque chose. » Voilà ses mots! Or, au premier membre, il signifie que l'opération de l'homme n'est point ôtée par la conduite et mouvement du Saint-Esprit, pour ce que la volonté, qui est duite pour aspirer au bien, est de nature. Quant à ce qu'il ajoute que par le mot d'aide on peut recueillir que nous faisons aussi quelque chose, *il ne le faut point tellement prendre, comme s'il nous attribuait je ne sais quoi séparément, et sans la grâce de Dieu* : mais, afin de ne point flatter notre nonchalance, il accorde tellement l'opération de Dieu avec la nôtre, *que le vouloir soit de nature : vouloir bien soit de grâce*. Pourtant, — entendez, c'est pourquoi, — il avait dit auparavant : « Sans que Dieu nous aide, non seulement nous ne pourrons vaincre, mais non pas même combattre. » [*Opera Calvini*, III, 381.]

On le voit : il serait difficile, à chaque pas que fait Calvin en son sens, de s'éloigner davantage et plus résolument de l'épicurisme rabelaisien ou de l'indifférence érasmienne. Et sans doute on ne saurait nier, et nous n'avons garde de nier, que ce soit ici le triple fondement d'une morale très haute, très sévère, presque ascétique! Mais qu'au lieu d'une « libération », — dans le sens où

l'entendent la foule et même les philosophes, — ce soit un nouvel asservissement de l'homme, et un asservissement plus étroit que l'ancien, c'est aussi ce qu'il faut bien reconnaître. Les vérités les plus dures de l'enseignement du christianisme, celles qui exigent de nous le plus de soumisssion, ou pour mieux dire, le plus complet dépouillement et la plus entière dépossession de nous-mêmes, bien loin de nous les adoucir, l'auteur de l'*Institution chrétienne* les aggrave[1]. Liberté, nature, instinct, sous tous ces mots, Calvin ne voit qu'autant de suggestions diaboliques; il leur a déclaré la guerre; ce sont là les ennemis de Dieu qu'il s'agit d'anéantir à ses pieds! Disons encore quelque chose de plus : il n'a pas la défiance ou la crainte seulement, il a vraiment la haine de la nature. La vie chrétienne, à ses yeux, n'est que le combat quotidien de l'homme contre lui-même, et l'existence ne nous a été donnée que pour travailler à détruire tout ce qu'on croit qui en fait la joie. Si l'Église a paru l'oublier, il est inspiré de Dieu, lui, Calvin, pour la ramener à l'objet de sa mission. Tous les moyens y seront bons, puisque l'intention en est pure, et, la pureté de ses intentions lui étant à lui-même garantie par son désintéressement, c'est ici que sa morale se complète par sa politique.

Omnis potestas a Deo. C'est encore le point sur lequel Calvin n'a jamais transigé. Sa politique est tout entière

1. Je ne parle ici que du point de vue qu'on appelle « objectif », mais j'ai eu l'occasion de faire observer ailleurs que « subjectivement », et par une contradiction dont je suis toujours à trouver l'explication, le calvinisme, comme toutes les doctrines qui ont fait la part très étroite, ou même nulle à la liberté de l'homme, n'en avait pas moins travaillé autant ou plus que les doctrines les plus libérales à l'éducation de la volonté.

fondée sur les « propres paroles de l'Écriture sainte », et sa méthode est celle qu'on reprochera si fort à Bossuet. Entendons-le plaider la légitimité de la peine de mort. Les rois, dit-il, sont les ministres de Dieu :

Ils ne portent point le glaive sans cause, dit saint Paul, car ils sont ministres de Dieu pour servir à son gré, et prendre vengeance de ceux qui font mal (*Rom.*, 13, 4). Certainement Moyse était ému de cette affection, quand, se voyant être ordonné par la vertu du Seigneur à faire la délivrance de son peuple, il mit à mort l'Égyptien (*Exode*, 2, 12; *Act.*, 7, 28). Derechef quand il punit l'idolâtrie du peuple par la mort de trois mille hommes (*Exode*, 32, 27). David aussi était mené de tel zèle quand sur la fin de ses jours il commanda à son fils Salomon de tuer Joab et Semei (I, *Rois*, 2, 5). Dont aussi, en parlant des vertus royales, il met celle-ci au nombre, de raser les méchants de la terre afin que tous les iniques soient exterminés de la ville de Dieu (*Psaumes*, 101, 8). A cela aussi se rapporte la louange qui est donnée à Salomon. Tu as aimé justice, et as haï l'iniquité (*Psaumes*, 45, 8). Et comment l'esprit de Moyse, doux et bénin, se vient-il à enflamber d'une telle cruauté, qu'ayant les mains sanglantes du sang de ses frères, il ne fasse fin de tuer, jusqu'à en avoir occis trois mille... (*Exode*, 32, 27). [*Opera Calvini*, IV, 1138, 1139.]

Mais, par hasard, si ceux qui « portent le glaive » se trompaient? si peut-être ils confondaient les intérêts de la justice avec les suggestions de leurs passions? Même en ce cas, répond Calvin, nous continuons toujours de leur devoir obéissance :

Si nous dressons notre vue, dit-il, à la parole de Dieu..., elle nous rendra obéissants non seulement à la domination des princes qui justement font leur office, et s'acquittent loyalement de leur devoir, mais à tous ceux qui sont aucunement en prééminence, combien qu'ils ne fassent rien moins que ce qui appartient à leur état. Or, combien que notre seigneur certifie que le Magistrat, — entendez par ce mot : le Gouvernement, — fût un don singulier de sa libéralité, donné pour la conservation du salut des hommes... néanmoins semblablement il déclare que, quels que soient les

magistrats, ils n'ont la domination que de lui... Il nous faut donc insister à prouver et montrer ce qui ne peut pas aisément entrer en l'esprit des hommes : c'est qu'en homme pervers et indigne de tout honneur, lequel obtient la supériorité publique, réside néanmoins la même dignité et puissance laquelle notre Seigneur par sa parole a donnée aux ministres de la justice, et que les sujets, quant à ce qui appartient à l'obéissance due à sa supériorité, lui doivent porter aussi grande révérence qu'ils feraient à un bon roi, s'ils en avaient un. [*Opera Calvini*, IV, 1194.]

Faut-il supposer là quelque arrière-pensée? Si Calvin a écrit son *Institution chrétienne* pour défendre ses coreligionnaires contre des accusations de l'ordre politique, il a dû évidemment s'efforcer de montrer qu'il n'y avait rien dans les principes politiques de la réforme dont la « puissance constituée » dût ou pût prendre ombrage. Nous l'avons dit et nous le répétons. Mais ce qui n'est pas douteux, — et indépendamment de tout « opportunisme », — c'est le rapport de cette politique avec la morale de Calvin. « Prince » ou « Magistrat », de quelque nom qu'on les nomme, ce n'est pas « pour décider les différends et procès des biens terriens » que les « supérieurs » sont « ordonnés de Dieu », mais pour assurer le principal : « à savoir que Dieu soit dûment servi selon la règle de sa loi ». On en voit également le rapport avec sa philosophie, si les « mauvais rois sont une ire de Dieu sur la terre », comme l'enseigne le Livre (*Job*, 34, 30; *Osée*, 13, 11; *Isaïe*, 3, 4; 10, 5); et, la Providence ayant ses raisons que nous ne connaissons pas, c'est elle dont nous devons respecter les desseins, même quand ils s'incarnent dans la férocité d'un Néron ou d'un Caligula. Tout cela se tient, s'enchaîne, se commande. Et tout cela enfin s'accorde avec le tempérament autori-

taire de Calvin. « Cependant que j'avais toujours ce but de vivre en privé sans être connu, — a-t-il dit quelque part, — c'est Dieu qui m'a produit en lumière et fait venir en jeu, comme l'on dit. » Je ne doute point que Calvin l'ait cru. Mais on ne saurait en ce cas se tromper plus étrangement sur soi-même.

Tel est le contenu de l'*Institution chrétienne*, et une fois encore il faut convenir que nous n'avions pas avant elle, en français, de monument littéraire qui lui puisse être comparé. Nos trouvères avaient « chanté », nos conteurs avaient « conté »; personne encore n'avait « raisonné ». Ce n'est pas que l'injure ou l'invective n'y soit encore trop fréquente! « Je pense avoir profité quelque chose, dit-il à la fin d'un chapitre, *en découvrant la bêtise de ces ânes.* » De quoi s'agit-il donc? de la « foi justifiante » ou de la « transsubstantiation? » Non, mais de quelques empêchements que le droit canonique a cru devoir mettre au mariage entre eux des parents ou alliés. Mais n'insistons pas sur ce manque de mesure ou de goût! Louons plutôt l'enchaînement des idées. Il est de telle sorte, si vigoureux et si solide, que, par quelque endroit du livre qu'on essaie d'en prendre la doctrine pour l'exposer, ce n'est pas seulement toujours la même doctrine qui revient, c'est toujours la même liaison, la même logique, et la même dépendance et subordination des parties. Louons encore la langue, dont la qualité, il est vrai, n'a rien de commun avec la fluidité de la langue des *Amadis* ni avec l'originalité composite de la langue de Rabelais, mais dont la sévérité ne laisse pas d'avoir sa noblesse, et la raideur même et la tension, leur majesté. Elle n'est pas toujours aussi nue qu'on l'a dit, et les

« ornements » n'y font point défaut. Entre autres dons, Calvin a celui de la comparaison familière et pittoresque. « Voudrions-nous, demandera-t-il, que les hommes vécussent *comme rats en paille?* » Ceux qui prétendent se passer de ce que les enseignements de l'Écriture ajoutent à la connaissance naturelle de Dieu lui font l'effet de ces « *vieilles gens larmeux,* ou comme que ce soit ayans la vue débile, qui veulent lire *sans lunettes* ». Il nous représente ailleurs Ismaël « déchassé d'Abraham et jeté *comme un pauvre chien au milieu d'une forêt* ». Il a même déjà le rythme, le rythme oratoire, tantôt plus lent et tantôt plus pressé.

En voici un exemple :

La vie humaine est environnée et quasi assiégée de misères infinies. Sans aller plus loin, puisque notre corps est un spectacle de mille maladies et même nourrit en soi les causes, quelque part où aille l'homme, il porte plusieurs esprits de mort avec soi, tellement qu'il traîne sa vie quasi enveloppée avec sa mort. Or que dirons-nous autre chose, quand on ne peut avoir froid ni suer sans danger? Davantage, de quelque côté que nous nous tournions, tout ce qui est à l'entour de nous non seulement est suspect, mais nous menace quasi apertement comme s'il voulait nous intenter la mort. Montons en un bateau : il n'y a qu'un pied à dire entre la mort et nous. Que nous soyons sur un cheval : il ne faut sinon qu'il choppe d'un pied pour nous rompre le cou. Allons par les rues : autant qu'il y a de tuiles sur les toits, autant sont-ce de dangers sur nous. Tenons une épée, ou que quelqu'un auprès de nous en tienne : il ne faut rien pour nous en blesser. Autant que nous voyons de bêtes, ou sauvages, ou rebelles, ou difficiles à gouverner, elles sont toutes armées contre nous. Enfermons-nous dans un beau jardin, où il n'y ait que tout plaisir : un serpent y sera quelque fois caché. Les maisons où nous habitons, comme elles sont assiduellement sujettes à brûler, de jour nous menacent de nous appauvrir, de nuit de nous accabler... [*Opera Calvini*, III, 263, 264.]

Assurément, ni de cette vivacité dans le raisonnement ou pour mieux dire dans l'argumentation, ni de cette précision et de cette propriété de termes, ni de cette brièveté succincte et pénétrante, nous n'avions encore de modèles dans notre langue. Nous n'en avions pas non plus de cet art de « suivre » sa pensée, et, — tout en l'expliquant ou la paraphrasant, — de ne pas la perdre de vue. La paraphrase du *Décalogue* est, à cet égard, une des belles choses de la langue française.

V

C'est en cette même année 1541, qui vit paraître l'édition française de l'*Institution*, que, sur les instances de tout un grand parti, Calvin, après avoir fait quelque difficulté de rentrer à Genève, avait fini par y consentir. Mais il avait cette fois posé ses conditions, dont la première était l'institution d'un *consistoire*, ou tribunal ecclésiastique, chargé de maintenir, par tous les moyens que « le bras séculier » mettrait à sa disposition, la pureté de la doctrine, l'intégrité des mœurs, — et l'autorité des ministres. La résistance fut d'ailleurs encore vive, et les Genevois ne se résignèrent pas sans combat. Douze ans durant Calvin dut lutter contre un peuple qui avait commis cette erreur de voir dans la Réforme un principe ou une promesse de liberté. Le terrible homme ne recula pas d'un pas. La contradiction exaspéra son orgueil, et son intolérance naturelle dégénéra en cruauté. Qu'est-il besoin de rappeler ici ses victimes, depuis Cas-

talion, exilé de Genève et réduit à mourir de misère, pour avoir voulu retrancher le *Cantique des Cantiques* du canon des Écritures, jusqu'à Michel Servet? « Tous pensaient alors, a-t-on dit, que l'erreur est criminelle, et que la force doit son appui à la vérité. » Non! — et l'histoire de la littérature suffirait à nous le prouver, — tous ne le pensaient pas! Les « gens de lettres », un Érasme ou un Rabelais, un Marot, une reine de Navarre, n'avaient même écrit que pour enseigner le contraire. Mais quelle contradiction n'était-ce pas, que de s'être détaché du centre de l'unité chrétienne, pour s'attribuer le droit de punir par le glaive l'hérétique ou le rebelle qui s'écarterait des principes de la théologie calvinienne! On feignit de ne pas s'en apercevoir, ou, peut-être, ne le vit-on pas. Le jour du supplice de l'Espagnol fut celui du triomphe de Calvin; Genève en conçut comme une espèce d'orgueil d'avoir désormais fondé son orthodoxie dans le sang; et comment ne l'eût-elle pas conçu, si l'on peut dire avec vérité qu'à chacune des exécutions ordonnées par le réformateur, bien loin que l'opinion s'en indignât, ou seulement s'en émût, répondait au contraire un accroissement d'autorité de l'Église de Genève et de Calvin lui-même?

On le voit bien dans la collection de ses *Lettres françaises*. D'année en année, mais surtout à partir de 1545, et grâce à cette croissante autorité de Calvin, on voit l'Église de Genève enfanter des Églises nouvelles, et celles qu'elle n'a pas enfantées, les soutenir de ses exemples, les diriger de ses conseils, les fortifier de ses consolations. De Paris, de Poitiers, de Dieppe, de Loudun, de Montpellier, de Nimes, de Chambéry, de Lausanne,

de Neuchâtel, d'Écosse et d'Angleterre, de Francfort, du fond de l'Allemagne ou de la Pologne, c'est à Calvin que l'on s'adresse ; et rois ou « protecteurs », princes ou capitaines, politiques et pasteurs, c'est lui qui les gourmande, les condamne et les excommunie. « Seigneur Augustin, — écrit-il à l'un des anciens de l'Église de Francfort, — je suis fort marry, pour l'amour que je vous porte, d'ouïr de si fâcheuses nouvelles de vous, et encore plus d'être contraint vous écrire plus rudement que je ne voudrais. » C'est ainsi qu'il fulmine, comme investi d'une Papauté protestante; et, sur quelque point de morale ou de théologie qu'une difficulté s'élève, c'est à lui que l'on en réfère ; et il prononce, et il décide; et on s'honore d'une lettre de sa main; et, insensiblement, de la morale ou de la théologie, son autorité s'étend aux choses de la politique. Écoutons-le parler aux rois.

Je ne vous écris, Sire, que le bruit commun, écrit-il au roi de Navarre, mais dont trop de 'gens sont abreuvés. C'est qu'on murmure que quelques folles amours vous empêchent ou refroidissent de faire votre devoir en partie, et que le diable a des suppôts qui ne cherchent ni votre bien ni votre honneur, lesquels par tels allèchements tâchent de vous attirer à leur cordèle ou bien vous adoucir en sorte qu'ils jouissent paisiblement de vous en leurs menées et pratiques.... Je vous prie donc, Sire, au nom de Dieu, de vous éveiller à bon escient, connaissant que la plus grande vertu que vous puissiez avoir est de batailler contre vos affections, retrancher les plaisirs mondains, dompter les cupidités qui vous induisent à offenser Dieu, mettre sous le pied les vanités qui nous égarent bientôt. Car, combien qu'en cette grandeur et hautesse royale il soit difficile de se tenir en bride, si est-ce que la licence que se donnent les plus grands est tant moins excusable, puisque Dieu les a plus étroitement obligés. Et faut que la sentence de notre seigneur Jésus tienne, que le compte sera demandé à chacun selon qu'il aura reçu. [*Lettres françaises*, II, 400, 401.]

Citons encore quelques lignes d'une autre de ses lettres. Le 30 avril 1562, les protestants de Lyon s'étaient emparés de la ville, et leur triomphe avait été suivi des pires excès : ils étaient commandés par le fameux François de Beaumont, baron des Adrets.

Monsieur, lui écrit Calvin à ce propos, nous savons bien que Dieu, pour nous tenir en bride, attrempe toujours les joies qu'il nous donne de quelques fâcheries qui sont mêlées parmi, et pourtant (c'est pourquoi) nous n'avons pas été trop ébahis d'ouïr qu'on eût excédé mesure au changement qui est arrivé à Lyon. Et, combien qu'il nous ait fait mal qu'on se fût donné trop de licence en quelques endroits, toutefois nous avons porté cela paisiblement. Mais, depuis que vous êtes arrivé pour avoir la superintendance des affaires, il est bien temps qu'on se modère, et même que ce qui était confus soit remis en bon ordre.... Si est-ce donc, monsieur, qu'il faut vous y évertuer, et surtout à corriger un abus qui n'est nullement supportable, c'est que les soudards prétendent de butiner les calices, reliquaires, et tels instruments des temples.... Car, en premier lieu, si cela advenait, il y aura un horrible scandale pour diffamer l'Évangile, et quand la bouche ne serait point ouverte aux méchants pour blasphémer le nom de Dieu, si est-ce qu'il n'est pas licite, sans autorité publique, de toucher à un bien qui n'est à aucune personne privée.... [*Lettres françaises*, II, 469-470.]

Mais en écrivant d'une manière si précise et si ferme au baron des Adrets, Calvin n'oubliait-il pas son *Traité des Reliques?* Et qu'eût-il bien pu dire si le baron des Adrets lui avait répondu qu'en butinant « reliquaires et calices », ces soudards ne visaient qu'à détruire les instruments de la pire des superstitions?

Cependant, parmi tant de travaux si divers, sa santé déclinait tous les jours, et ni son intelligence ne s'obscurcissait, ni son énergie ne ployait, mais ses forces s'usaient dans la multiplicité de ses occupations. Trop de soins se le disputaient, dont son activité fébrile n'en

voulait abandonner ou déléguer aucun à personne. Il prêchait au temple, il enseignait à l'Académie, il requérait au Consistoire, il travaillait à la consolidation de son œuvre et à la propagation de sa doctrine. « Il inondait de ses livres et de ses missionnaires la France, les Pays-Bas, l'Angleterre, l'Écosse, la Pologne. » Autour de lui, dans Genève même, il formait des Églises italienne, espagnole, anglaise, écossaise, flamande. Quand, au mois de février 1564, la maladie l'obligea de renoncer à l'enseignement et au prêche, il ne cessa pas pour cela de s'occuper des affaires de la république et de la « religion ». D'ailleurs, maître de lui jusqu'au dernier moment, et « tout contraire aux autres malades, dont les sens, quand ils approchent de la mort, s'évanouissent et s'égarent », ni son orgueil ne l'abandonna, ni sa confiance en soi-même, ni surtout ses rancunes. Le 28 avril, en présence des ministres, assemblés par son ordre pour recevoir ses derniers adieux, et tout en protestant « de n'avoir écrit aucune chose par haine à l'encontre d'aucun », il insultait encore ses adversaires. C'était eux, à l'entendre, qui l'avaient assailli « de combats merveilleux, auxquels, pauvre escholier timide », il n'avait constamment opposé que la vérité du Dieu qui parlait par sa bouche. Pendant tout un mois que durait sa lente agonie, pas un doute n'effleurait son âme dure et impitoyable, un regret, un remords. Tout ce qu'il avait fait était bien fait! Et il expirait enfin, le 27 mai, paisiblement, à huit heures du soir, de telle sorte que, comme dit Théodore de Bèze, « en un même instant ce jour-là le soleil se coucha, et la plus grande lumière qui fut au monde pour l'adresse de l'Église de Dieu, — pour la

conduite ou pour la direction, — fut retirée au ciel. » Il n'avait pas encore cinquante-cinq ans.

VI

Son œuvre française, on l'a vu, ne fait que la moindre partie de son œuvre écrite ou parlée, cinq ou six volumes à peine, sur cinquante-six qu'on a recueillis dans la grande édition du *Corpus Reformatorum*; et on serait d'abord tenté de dire qu'en comparaison de son œuvre politique ou sociale, cette œuvre littéraire elle-même n'est rien, ou peu de chose. On se tromperait! Le talent de Calvin, en son vivant même, n'a pas moins contribué que son caractère à l'autorité de son personnage, et on peut affirmer que, s'il n'était pas l'auteur de son *Institution chrétienne*, il ne serait pas ce qu'il fut. Oserons-nous dire qu'il ne le serait peut-être même pas, s'il ne l'avait écrite en français, en « langue vulgaire », comme on disait alors encore; et, en effet, qui se souvient aujourd'hui, en Hollande ou en Allemagne, d'Érasme et de Melanchthon, je veux dire qui les lit, ce qui s'appelle lire, ou qui se soucie de savoir quels hommes ils furent? Quelques historiens de la Réforme ou de la littérature! Et cependant on pourrait prouver que leur influence en leur temps, celle du premier surtout, pour être d'une autre nature, n'a guère été moindre que celle de Calvin ou de Luther. Mais, de même que Luther en traduisant la *Bible,* ainsi Calvin, en écrivant son *Institution chrétienne* en sa langue nationale, a établi de lui à nous, et à ceux qui viendront après nous, une communication, si

je puis ainsi parler, et un contact qui ne s'interrompront qu'avec la durée de cette langue elle-même.

J'ajoute que, si son œuvre française ne fait qu'une petite partie de son œuvre parlée ou écrite, elle n'en est pas moins la plus importante. L'*Institution chrétienne*, à elle seule, c'est presque Calvin tout entier. Trente ans durant, ou peu s'en faut, de 1536 à 1561, l'*Institution chrétienne* est le livre qu'il a remanié, dont il a modifié, d'édition en édition, le plan, l'économie visible, l'architecture extérieure, mais non pas l'idée première, et bien encore moins la doctrine. Même on en peut à cet égard recommander l'étude à tous ceux qui ne distinguent pas une « évolution » d'un « changement », et qui ne savent pas de combien d'expressions d'elle-même, et de « modalités », et de développements, et de prolongements, et d'éclaircissements, une même idée peut s'enrichir, — et ne pas changer cependant de nature. Aussi, dans l'œuvre entière de Calvin, ne trouverait-on pas, je pense, une seule idée qui ne se rapporte à l'*Institution chrétienne*, comme à son centre d'attraction. Ni contre les *Anabaptistes*, ni contre les *Libertins*, ni contre les *Nicodémites,* il n'a rien écrit qui ne fût en germe ou en puissance dans l'*Institution chrétienne;* et ses *Sermons sur la Genèse*, ou sur le *Deutéronome*, ou sur les *Psaumes* ne sont, en vérité, que le récit des « expériences » bibliques sur lesquelles il a fondé sa doctrine. Il n'y a pas jusqu'à sa *Correspondance*, française ou latine, dont le principal intérêt ne soit d'éclairer, par les renseignements dont elle abonde, quelques points douteux, ou pour mieux dire, quelques intentions de l'*Institution chrétienne;* et sa personnalité même, son caractère, le fond de sa pensée ne s'y révèlent point

avec plus d'évidence que dans ce livre capital. *Homo unius libri!* Pour connaître Calvin on n'a besoin que de l'*Institution chrétienne;* et son œuvre française, en ce sens, est plus qu'une partie de son œuvre littéraire : elle est vraiment cette œuvre entière.

Si l'on voulait maintenant en préciser la signification, et la mettre à son rang dans l'histoire de notre littérature, on pourrait la comparer à l'œuvre de Rabelais, et, naturellement, on se défendrait, avant tout, de la ridicule tentation de vouloir les concilier.

Ante leves *enim* pascentur in æthere cervi!

L'eau et le feu ne diffèrent pas davantage. On ferait ensuite observer qu'en 1541, Rabelais n'ayant encore donné que les deux premiers livres de son *Pantagruel*, l'*Institution chrétienne*, par sa date, est donc le premier de nos livres que l'on puisse appeler classique. Elle l'est également, et bien plus que le roman de Rabelais, ou son poème, — par la sévérité de la composition, par la manière dont la conception de l'ensemble y détermine la nature et le choix des détails. Elle l'est, — par cette intention de convaincre ou d'agir qui, comme elle en est la cause, en fait le mouvement intérieur, l'anime de son allure ou de son rythme oratoire. Elle l'est encore, — par la gravité soutenue d'un style dont on a pu voir que la « tristesse » n'est pas le seul caractère. Elle l'est enfin, — pour cette « libéralité », si je puis ainsi dire, toute nouvelle alors, avec laquelle Calvin y a mis à notre portée les matières qui ne s'agitaient jusqu'alors que dans les écoles des théologiens. Elle ne l'est pas moins pour

le retentissement que la prose française en a reçu dans le monde. Mais l'est-elle aussi par sa convenance avec le génie français et par la nature de son inspiration morale? C'est une autre question, qu'on ne saurait sans doute éviter, et par un rapide examen de laquelle je voudrais terminer ce chapitre.

Disons-le donc sans hésitation : puisque le monde avait perdu le sentiment de la misère originelle de l'homme, et celui des obstacles que rencontre en nous l'exercice de notre liberté; puisqu'il retournait en foule aux philosophies de la nature, et ne semblait aspirer désormais qu'à devenir païen; puisque l'altération des mœurs le conduisait enfin aux abîmes, nul, plus que Calvin, n'a contribué à le retenir ou à l'arrêter sur la pente; et, pour ce motif, on peut dire que le mal qu'il a fait n'a pas été sans quelque compensation. S'« il faut qu'il y ait des hérésies », celle de Calvin n'a pas été tout à fait inutile, je dis : à l'Église même; et, pour ne pas sortir ici du domaine de la littérature, je ne sais, sans Calvin, si Pascal, peut-être, et Bossuet certainement, seraient tout ce qu'ils sont; — ou plutôt, j'ose dire qu'ils ne le seraient point.

Mais, d'autre part, en mettant l'individualisme et le subjectivisme à la base de sa morale comme de sa théologie, — car il a beau faire, ce n'est pas en réalité sur l'Écriture qu'il les fonde, mais sur l'Écriture interprétée par Calvin, et le droit qu'il s'arroge, il me le donne donc, à moi, à vous, à tous les hommes; — ou encore, et, à mon avis, c'est ici sa grande erreur, en transformant la religion elle-même d'une « institution sociale » en une « affaire personnelle », il détruisait d'une main ce

qu'il prétendait édifier de l'autre. Sa morale a longtemps passé, passe encore pour être particulièrement sévère. Le mot n'est pas tout à fait juste, et il a besoin d'être expliqué. La morale de Calvin n'est pas plus sévère qu'une autre, mais elle est arbitraire, inquisitoriale, et tyrannique, dans ses applications comme dans son esprit. On lit, dans une lettre de lui, datée de 1547, et adressée *aux Fidèles de France*, pour les informer de l'état de l'église de Genève :

Quant est des bruits qui ont volé de nos troubles, premièrement ils se sont forgés sur les champs pour la plus grande part... Vrai est que *nous en avons plusieurs de dure cervelle et de col rebelle au joug...*, et principalement nous avons une jeunesse fort corrompue : ainsi, quand on ne leur veut point permettre toute licence, ils font les mauvais chevaux à mordre et à regimber. Naguère ils se sont fort dépités, sous ombre d'une petite chose. C'est qu'on ne leur voulait point concéder de porter chausses découpées, ce qui a été défendu en la ville il y a douze ans passés. Non pas que nous fissions instance de cela, mais pour ce que nous voyions que, par les fenêtres des chausses, ils voulaient introduire toutes dissolutions. Cependant, nous avons protesté que c'était un même fatras qui ne valait pas le parler, que la découpure de leurs chausses, et avons tendu à une autre fin, *qui était de les brider et réprimer leurs folies*. [*Lettres françaises*, I, 214, 215.]

Oui, c'est bien cela! « Brider les mœurs » et faire ployer « les cols rebelles au joug », tel a été l'objet de Calvin, et vingt-cinq ans durant, on ne voit pas qu'il s'en soit un seul jour écarté ni relâché. Il nous le dit lui-même : qu'on porte ou non des chausses découpées, il « n'en fait point d'instance », mais il exige qu'on lui obéisse; et si quelque jeune épousée, au jour de son mariage, porte « les cheveux plus abattus » que ne le permet l'ordonnance du magistrat, elle fera donc trois

jours de prison, elle, ses deux filles d'honneur, « et celle qui l'a coiffée ». Je ne doute pas, après cela, que le principe de cette tyrannie ne soit dans la perpétuelle confusion qu'il fait de la morale avec la politique, et l'origine de cette confusion dans la nécessité qu'il a sentie de mettre la morale à l'abri des contradictions de sa doctrine ; dans l'urgence de réintégrer par quelque moyen le sens social qu'abolissait son individualisme; et dans l'obligation de masquer enfin, par un excès de sévérité, ce qu'il y avait de vacillant et de ruineux au fond de sa théologie.

Mais, précisément, la France n'a point voulu qu'on la « bridât » ; et dès qu'elle a eu bien compris l'intention de Calvin, sa défiance, ou plutôt son effroi s'est aussitôt déclaré. Quelques historiens, de ceux qui se livrent au jeu puéril, en racontant l'histoire, de la refaire, ont exprimé plusieurs fois le regret que la France ne se fût point faite protestante ! Nous ne voyons pas bien, à cette conversion, ce que la France eût gagné; mais ce qui est certain, c'est qu'elle a eu peur de Calvin. Son génie facile, le génie de Clément Marot, n'a pu s'accommoder de cette discipline; son génie social, celui de Marguerite de Valois, n'a pu se résigner à cette insupportable tyrannie des mœurs et des consciences; son génie littéraire enfin, tel qu'il s'incarnait dans Rabelais, n'a pu prendre son parti de cet anathème jeté, par l'auteur de l'*Excuse aux Nicodémites*, aux lettres et aux arts. Est-il permis de dire que nous sommes de ceux qui ne le regrettent pas, et de ceux surtout qui ne croient pas que l'on soit obligé, pour rendre justice à Calvin, de lui sacrifier trois cent cinquante ans d'histoire ?

TABLE DES MATIÈRES

713-04. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. 7-04.

LIVRE III

LA PLÉIADE

CHAPITRE I

LES ORIGINES

I

En ce temps-là, vers 1544 ou 1545, dans le Paris de François Ier, les curieux qui passaient par la rue des Fossés-Saint-Victor, — aujourd'hui la rue du Cardinal-Lemoine, — y pouvaient admirer une assez belle maison, « où, sous chaque fenêtre de chambre, on lisait de belles inscriptions grecques, en gros caractères, tirées du poète Anacréon, de Pindare, d'Homère et de plusieurs autres ». C'était la docte demeure de maître Lazare de Baïf, ancien ambassadeur du roi de France auprès de la république de Venise, et, plus récemment, en Allemagne; conseiller au Parlement; maître des requêtes ordinaire de l'hôtel du roi; — avec cela savant helléniste, ami particulier d'Érasme, et, depuis que Budé, en 1540, s'était laissé mourir, « la grande lumière de l'érudition française de son temps ».

Nous avons de Lazare de Baïf quelques opuscules : *De Re Vestiaria* (1526), *De Vasculis* (1531), *De Re Navali* (1537), qui procèdent, comme l'indiquent assez leurs

titres, de la même intention que le *De Asse* du maître. Le *De Asse* de Budé, on se le rappelle, avait fait époque dans l'histoire de l'érudition française, et le moindre intérêt en était de justifier son titre. S'il y était traité congrûment des monnaies des anciens, il y était question de bien d'autres choses encore. Et, en effet, dans ce premier âge de l'érudition, à l'aide des ressources que fournissaient les textes juridiques habilement interrogés, la philologie, l'archéologie naissante, la numismatique et la glyptique, il s'agissait principalement, on s'efforçait de reconstituer « l'économie politique ou privée » des anciens, et, par exemple, de spécifier les ornements qui faisaient l'élégance d'une dame romaine, — *mundus muliebris, quo mundior mulier fit*; — ce sont les expressions du *Digeste*, et c'est l'objet du *De Re Vestiaria;* ou encore les ustensiles dont les contemporains de Marc-Aurèle se servaient en ménage, et c'est l'objet du *De Vasculis*. Lazare de Baïf s'exerçait aussi quelquefois à écrire en français; et sa traduction des *Quatre Premières Vies de Plutarque* est malheureusement perdue, mais nous avons sa traduction en vers de l'*Électre* de Sophocle (1537), et de l'*Hécube* d'Euripide. La traduction d'*Hécube* est suivie, dans cette même édition, de quelques autres pièces de vers, dont la plus importante est *la Fable de Biblis et Caunus, suivant Ovide en sa Métamorphose* [1].

Ce savant homme avait un fils, — un fils naturel, né d'une mère probablement vénitienne, — Jean-Antoine, dont il avait confié l'éducation « aux meilleurs maîtres »

1. Voyez, pour tous ces détails, et d'autres encore sur Lazare de Baïf, le livre de M. Lucien Pinvert, 1 vol. in-8°; Paris, 1900, Fontemoing.

de l'époque, Charles Estienne, Ange Vergèce, Tusanus ou Toussaint, le disciple et l'ami de Budé :

> Qui chez lui nourrissait une gaie jeunesse
> De beaux enfans bien nés... ;

et finalement, après son ambassade d'Allemagne, quand il avait eu repris possession de sa maison de la rue des Fossés, à un Limousin du nom de Jean Dinemandi, bon humaniste et aimable homme, qui se faisait appeler du nom de Daurat, — *Auratus*, — ou Dorat. Un jeune page ou secrétaire, que Lazare de Baïf ramenait de sa dernière ambassade, et dont il avait sans doute apprécié les qualités d'esprit, si même il ne s'était plu à éveiller en lui le goût de l'érudition, fut admis à prendre part aux leçons de Daurat : c'était Pierre de Ronsard, gentilhomme vendômois, alors âgé d'une vingtaine d'années. Sa famille le destinait aux armes ou à la diplomatie. Mais la vocation avait été plus forte, et son père, Louis de Ronsard, qui avait cru devoir contrarier ses ambitions littéraires, étant mort en 1544, le jeune diplomate, rendu à lui-même, s'enflamma bientôt, dans la docte maison de Lazare de Baïf, désormais devenue la sienne, d'une singulière ardeur pour les études nouvelles. La poussa-t-il toutefois jusqu'à s'enfermer, « sept ans durant », avec Daurat et Jean-Antoine, pour y recommencer son éducation, dans les murs un peu sombres du collège de Coqueret ? C'est ce que ne se lassent pas de raconter ses biographes [1]. Ils nous le montrent, sept ans durant, « continuant à l'estude jusqu'à deux et trois heures après

1. Claude Binet, *Vie de Ronsard.*

minuit » ; et, quand il allait se coucher, « réveillant Baïf qui se levoit et prenoit la chandelle afin de ne laisser refroidir la place ». Mais Lazare de Baïf n'étant mort qu'en 1547, et Daurat, selon toute apparence, n'étant devenu principal du collège de Coqueret qu'à cette occasion, et à la fin de cette même année, c'est de sept ans à dix-huit mois, tout au plus, qu'il faut réduire ce temps de laborieux apprentissage. On notera d'ailleurs qu'à cette date les premiers essais du poète avaient déjà vu le jour ; et c'est ainsi, que dans les *Œuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans*, qui parurent à la fin de 1547[1], on trouve une *Ode de Pierre de Ronsard : Des beautés qu'il voudroit en s'Amie :*

Noir je veux l'œil, et brun le teint,
Bien que l'œil vert le François tant adore.
J'aime la bouche imitante la rose
Au lent soleil de may déclose...
La dent d'ivoire, odorante l'haleine
A qui s'égaleraient à peine
Toutes les fleurs de la Sabée
Ou toute l'odeur dérobée
Que l'Inde richement amène.

Aussi bien trouve-t-on plus d'une chose encore dans ce mince et curieux recueil de Jacques Peletier : une traduction en vers des deux premiers chants de l'*Odyssée* ; une traduction du premier livre des *Géorgiques* ; des *Vers lyriques* de l' « invention » du poète, une pièce contre *Un poète qui n'écrivait qu'en latin* :

J'écris en langue maternelle,
Et tâche à la mettre en valeur,

1. Les *Œuvres poétiques de Jacques Peletier du Mans*, à Paris, 1547, de l'imprimerie de Michel de Vascosan.

Afin de la rendre éternelle,
Comme les vieux ont fait la leur ;
Et soutiens que c'est grand malheur
Que son propre bien mépriser
Pour l'autrui tant favoriser...

Ce qui est déjà la doctrine de la *Défense et Illustration de la langue française*. Et on y trouve enfin, avec les premiers vers de Ronsard, les premiers vers aussi de Joachim Du Bellay. Ils sont adressés : *A la ville du Mans*, qu'ils invitent à cesser de « prendre gloire en ses Grébans », pour « donner le prix » à son Peletier :

Cesse, le Mans, cesse de prendre gloire
En tes Grébans, ces deux divins esprits...

N'est-on pas tenté de conclure de là que, si Ronsard et Du Bellay ne se connaissaient pas avant la rencontre que la légende a placée en 1548, ce fut Jacques Peletier qui les présenta l'un à l'autre? Ronsard revenait de Gascogne, où l'on ne sait ce qu'il était allé faire. Joachim Du Bellay étudiait le droit à Poitiers. Orphelin de père et de mère, élevé par un frère qui ne semble guère s'être occupé de lui, sa jeunesse avait été solitaire et maladive, mélancolique et désœuvrée, dans son « petit Liré », sur ses rives de Loire. La disgrâce ou l'éloignement de son puissant parent, le cardinal Du Bellay, invité par le roi Henri II à prendre le chemin de Rome (1547), venait de lui enlever, pour un moment du moins, le protecteur sur lequel il avait compté pour l'aider à faire son chemin dans le monde. Il s'en consolait en composant des vers. Ronsard, gentilhomme et poète comme lui, n'eut sans doute pas de peine à lui persuader de quitter les lois pour la poésie. Du Bellay l'en crut ; ils reprirent ensemble

le chemin de Paris; ensemble ils se mirent sous la discipline de Daurat; et, de concert avec Baïf, s'exaltant les uns les autres, ensemble ils constituèrent la *Brigade*, puis la *Pléiade*. Ces noms seuls étaient déjà tout un programme, le premier : *la Brigade*, ayant quelque chose de militaire ou de militant, et le second : *la Pléiade*, se trouvant être, à la fois, le nom d'une constellation de sept étoiles, située dans le signe du Taureau; celui de sept nymphes mythologiques, filles d'Atlas et de Pléione; et enfin, le nom sous lequel les anciens grammairiens avaient réuni sept poètes de l'époque des Ptolémées : Lycophron, Théocrite, Callimaque, Aratus, Nicandre, Apollonius et Homère le jeune. La nôtre fut complète quand, à Daurat, Ronsard, Du Bellay et Baïf, se furent adjoints Pontus de Tyard, Étienne Jodelle et Rémy Belleau.

Quels caractères, ou quel idéal avaient-ils donc en commun? Ils ne le savaient pas encore eux-mêmes. Ils ne s'en rendront compte qu'après la publication de la *Défense et Illustration de la Langue française* et ce qu'elle soulèvera de passionnées contradictions. Mais ils aimaient tous ardemment deux choses, dont la seconde menait alors à la première : la gloire et le grec. Ils avaient tous aussi, très vif, quoique très confus, le sentiment ou l'instinct de l'art. Bien différents en cela des Lazare de Baïf et des Budé, de leur maître Daurat lui-même, — et, on l'a pu voir, de Rabelais, — ce qu'ils goûtaient de Pindare ou d'Homère, de Théocrite et même de l'obscur Lycophron, c'en était le mérite d'art. Nous disons bien : de Théocrite et de Lycophron, ou, si l'on le veut et plus généralement, de l'*alexandri-*

nisme[1]. Or, et nous aurons l'occasion d'y revenir, les Alexandrins ont toute sorte de défauts : mais celui qu'ils n'ont certes pas, c'est d'avoir manqué d'art, si même on ne doit dire que ce qui les caractérise dans l'histoire de la littérature, et ailleurs, c'est d'avoir, à force d'art, comme étouffé en eux la spontanéité, la liberté, la largeur de l'inspiration. On sait qu'en ce sens il se pourrait qu'il y eût plus d'art, — s'il y a plus de recherche et de virtuosité, des intentions plus formelles et plus définies, — dans le *Laocoon* que dans la *Vénus de Milo*. Infiniment plus curieux, surtout à leurs débuts, de la forme que du fond, c'est cette recherche d'art que les poètes de la Pléiade semblent avoir surtout appréciée dans leurs modèles grecs ou latins. Ce sont des maîtres à écrire qu'ils ont vus principalement en eux. Et, si l'on voulait tirer la poésie de l'ornière où elle rampait, c'était précisément ce qu'il fallait alors. Car, pour le danger qu'ils couraient, et qu'aussi bien ne devaient-ils pas plus tard éviter, de n'aboutir par ce chemin qu'à des imitations un peu froides ou un peu vides, et à une conception trop artificielle de la poésie, en tant que trop éloignée des sentiments ou des idées de leur temps, leur ambition de gloire allait, au début, suffire à les en préserver : leur ambition, et, de plus, une autre influence, italienne celle-ci en son principe, mais déjà et profondément transformée par le génie français. Je veux parler de l'influence de l'école lyonnaise.

1. On consultera sur l'*Alexandrinisme*, dont la connaissance ou du moins quelque teinture est indispensable à l'étude de la *Pléiade* française : Auguste Couat : *la Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, in-8° ; Paris, 1882, Hachette ; — Franz Susemihl : *Geschichte der Griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, 2 vol. in-8° ; Leipzig, 1892, Teubner ; — et Georges Lafaye : *Catulle et ses modèles*, in-8°, Paris, 1894, Imprimerie nationale.

II

On exagérerait à peine, ou pas du tout, si l'on disait de la ville de Lyon qu'elle était vraiment alors, pour la seconde fois dans l'histoire, autant ou plus que Paris même, la capitale intellectuelle et littéraire de la France. Sa situation « en pays de frontières, ès marches des pays de Savoie, de Dauphiné, d'Italie, d'Allemagne[1] », en avait fait le plus grand marché de l'Europe entière : *totius Europæ celeberrimum emporium.* Des exilés italiens, — Florentins, Lucquois, Vénitiens, Génois, des Albizzi, des Pazzi, des Gondi, des Gadagne, — y avaient apporté, avec le génie de la banque et l'industrie des arts de la soie, des goûts, des habitudes, une manière de « bâtir », et de vivre, et de penser, qui se sentait de l'esprit de la Renaissance. Le luxe, un peu lourd encore, n'était nulle part plus répandu. Les imprimeurs n'étaient nulle part plus nombreux, ni plus célèbres : Sébastien Gryphius, Guillaume Roville, Jean de Tournes, Étienne Dolet, François Juste, le premier éditeur du *Gargantua* de Rabelais ; et l'imprimerie, comme l'on sait, était alors un art et même une science. Et pourquoi n'ajouterions-nous pas à tous ces noms, si chers encore aux bibliophiles, celui de Jean Grolier, « trésorier général des troupes françaises », Lyonnais de famille et de naissance, ami de Budé, « Mécène des gens de lettres », — ainsi l'appelle Cælius Rhodiginus, — protecteur des Alde[2], et dont un

1. Ce sont les termes des *Lettres Patentes* de 1419, instituant « deux foires franches » en la ville de Lyon. Cf. Monfalcon, *Histoire de Lyon*, 2 vol. in-4°; Paris et Lyon, 1847, Guilbert et Dumoulin.

2. Voyez dans une belle édition du *De Asse*, — Venise, 1522, — l'épître

grave historien, le président de Thou, un homme qui savait le prix d'une belle impression et d'une belle reliure, a pu dire, dans sa grande *Histoire*, « que les plus belles bibliothèques de Paris et autres endroits du royaume *ne recevaient d'ornement que des livres de Grolier* ». C'étaient ceux qui portaient la devise ou l'*ex libris* bien connu : *Grolerii Lugdunensis, et Amicorum.*

Du mélange, ou sous l'action de toutes ces influences, un tempérament local s'était formé, — chose assez rare en France! — et dont les traits caractéristiques, analogues à eux-mêmes dans l'histoire du long passé de la grande ville, ne s'étaient peut-être jamais manifestés avec autant d'évidence qu'en ces premières années du XVIe siècle. Au contact de l'Italie, le tempérament lyonnais avait pris conscience de lui-même; il avait reconnu sa vraie nature; et, de l'italianisme, pour se l'approprier, ou plutôt pour le transformer en soi-même, il n'avait retenu que ce qui convenait à son génie. A Lyon, dans la ville de richesse et de luxe, de commerce et d'art, de travail et de ferveur, qui se souvenait toujours, — et elle s'en souvient encore aujourd'hui, — d'avoir été la ville de Vettius Epagathus et de sainte Blandine, le naturalisme italien s'était comme enrichi, peut-être même un peu alourdi, d'une signification mystique; et le platonisme, d'un divertissement pour les beaux esprits, ou d'une matière à « mettre en sonnets » s'y était transformé comme en une religion intérieure, secrète et passionnée, de la beauté. La joie de vivre qui respire dans l'art italien, et jusque dans la

dédicatoire de François d'Asola, beau-frère d'Alde l'ancien, à Jean Grolier : *Christianissimi Gallorum regis secretario et Galliarum Copiarum quæstori.*

mélancolie des sonnets de Pétrarque, s'était à Lyon comme imprégnée de sérieux. On y pouvait bien imprimer le *Décaméron* de Boccace, mais nulle part, et en ce temps-là surtout, on n'avait jamais moins joué avec l'amour. La volupté, plus profondément sentie qu'ailleurs, y trouvait moins qu'ailleurs sa satisfaction et sa fin en elle-même. Le mysticisme et la sensualité, l'ardeur de la passion et la décence, la contrainte même du langage, l'enthousiasme et le sáng-froid s'y étaient alliés dans des proportions indéfinissables, mais d'une manière unique. Et c'est pourquoi, s'il s'était rencontré, vers 1540, dans la ville de Maurice Scève et de Louise Labé, un poète de génie pour donner de tous ces traits une expression définitive, nous en aurions peu de plus grands. Mais, à défaut de ce poète, l'influence de ce même Scève, que l'on vient de nommer, de Pontus de Tyard, de Louise Labé, n'en a pas moins été considérable sur les poètes de la Pléiade ; et il est important de le montrer.

Aussi bien ceux-ci n'ont-ils point fait difficulté de le reconnaître, et je n'en sache pas un, depuis Ronsard jusqu'à Étienne Pasquier, qui n'ait tenu à honneur de rendre hommage à Maurice Scève. Ils ont surtout admiré sa *Délie*, qui parut pour la première fois, en 1544, chez Antoine Constantin, — trois ou quatre ans donc avant qu'aucun d'eux eût senti s'éveiller en lui l'ambition poétique ; — et, ne fût-ce que pour cette raison, *Délie, objet de plus haute vertu*, marque une date ou une époque dans l'histoire de notre poésie.

La forme seule en serait déjà digne d'attirer l'attention, et le titre, d'abord, en a quelque chose de symbolique. *Délie* en effet, c'est *Délie* sans doute, c'est une maîtresse du

poète, — Pernette du Guillet peut-être; — c'est probablement un ressouvenir de la Délie de Tibulle; mais c'est en même temps l'anagramme de *l'Idée*. La disposition typographique du poème est un autre symbole et dissimule assurément quelque autre intention; il se compose en effet de 449 dizains, très artistement rimés, — *ababbccdcd*, — et séparés en groupes de neuf par des *Figures et Emblèmes*, soigneusement gravés, tels que *la Femme et la Lycorne*, avec cette devise : « Je perds la vie pour te voir »; *Actéon*, avec la devise : « Fortune par les miens me chasse »; ou *le Paon*, avec celle-ci : « Qui bien se voit orgueil abaisse ». Mais voici bien une autre affaire! De ce total de 449 dizains, quand on retranche les cinq premiers, qu'on pourrait appeler *liminaires*, et les trois derniers, — qui forment conclusion, en prolongeant le poème au-delà de la mort de l'amant, — il nous en reste 441, lequel nombre, étant additionné chiffre à chiffre, donne $4 + 4 + 1 = 9$, et divisé par 9, donne 49, qui est lui-même le carré de 7, comme 9 est le carré de 3. Qu'il y ait là dedans « de la cabale », ainsi qu'on dit familièrement, nous n'en pouvons guère douter, et nous dédions ce problème de mathématique littéraire à la méditation des spécialistes [1]. Mais le lecteur ne s'étonnera pas que, pour avoir mis en sa *Délie* tant de calculs et d'intentions cachées, l'auteur en soit devenu généralement inintelligible, et au contraire on admirera que, dans la nuit de ce poème obscur, étincellent encore tant et de si singulières beautés.

1. On retrouvera les mêmes préoccupations scientifiques, sous une autre forme, et le même étalage d'érudition, dans l'autre grand poème de Maurice Scève, son *Microcosme*, dont nous ne disons rien ici, parce qu'il n'a paru qu'en 1562.

CCXXI

Sur le Printemps, que les aloses montent,
Ma Dame et moi sautons dans le bateau
Où les pêcheurs entre eux leur prise comptent,
Et une en prend : qui, sentant l'air nouveau,
Tant se débat, qu'en fin se sauve en l'eau,
Dont ma maîtresse et pleure et se tourmente.
— « Cesse, lui dis-je, il faut que je lamente
L'heur du poisson que n'as su attraper,
Car il est hors de prison véhémente
Où de tes mains ne peux onc échapper. »

N'y a-t-il pas là tout un petit tableau de genre pris sur le vif, *ad vivum*, et dont la grâce maniérée ne manque en vérité ni d'élégance ni de charme? Mais, dans le dizain que voici, n'y a-t-il pas quelque chose de plus, et n'y retrouve-t-on pas ce mélange de mysticisme et de sensualité que nous avons plus haut essayé de définir?

CCLXXIV

Si poignant est l'éperon de tes grâces
Qu'il m'aiguillonne ardemment où il veut,
Suivant toujours tes vertueuses traces,
Tant que sa pointe inciter en moi peut
Le haut désir qui nuit et jour m'émeut,
A labourer au joug de loyauté,
Et tant dur est le mors de ta beauté
(Combien encor que tes vertus l'excellent)
Que sans en rien craindre ta cruauté,
Je cours soudain où mes tourmens m'appellent.

Aimera-t-on moins celui-ci?

CCCVI

Ta beauté fut premier et doux Tyran
Qui m'arrêta très violentement;
Ta grâce après, peu à peu m'attirant,
M'endormit tout en son enchantement :
Dont assoupi d'un tel contentement

N'avais de toi, ni de moi connoissance.
Mais ta vertu, par sa haute puissance,
M'éveilla lors du sommeil paresseux,
Auquel Amour, par aveugle ignorance,
M'épouvantait de maint songe angoisseux.

Quelque raideur que l'on y sente encore, et tout obscurs ou embarrassés qu'on les trouve, ce sont là de vrais vers de poète, ce sont des vers dont quiconque a aimé goûtera la sincérité d'émotion, et ce sont surtout d'autres vers que ceux de Marot. Sont-ils d'ailleurs imités de quelque modèle italien? C'est possible, et je ne serais pas étonné qu'un patient chercheur en retrouvât demain l'original. On imite beaucoup alors, souvent sans choix, et toujours sans scrupule. Mais ce qui n'est pas en tout cas imité, c'est l'accent, et, sans doute, c'est ce que l'oreille des poètes de la Pléiade a d'abord apprécié dans *Délie*.

Ils y ont dû apprécier également la composition mathématique ou symétrique; et, en effet, il faut le noter, c'était la première fois, en français, que l'on consacrait au développement d'un seul thème tout un long poème, lequel, s'il était manifestement inspiré du *Canzoniere* de Pétrarque, en différait toutefois par ce point capital qu'il ne s'était pas formé successivement, au cours du temps et de la vie, mais d'un seul coup, comme une œuvre d'art, et qu'ainsi la seule apparence en déclarait l'intention esthétique.

Et on y trouvait autre chose encore, et c'était cette manière de transformer, en un idéal qui le dépassait lui-même, la réalité d'un amour vécu. *Délie*, en devenant *l'Idée*, ne cessait pas d'être *Délie;* on la sentait vivante, on la devinait aimée, passionnément désirée dans les vers du poète; et ceci, c'était le symbole qui remplaçait enfin

l'allégorie. S'il n'y a de science que du général, il n'y a peut-être de grande poésie que de l'universel; et Marot ne s'en était pas rendu compte, ni ses disciples, — Mellin de Saint-Gelais, Héroët, La Borderie, — mais Maurice Scève l'avait compris.

Toute douceur d'amour est détrempée
De fiel amer et de mortel venin;

ou encore, et voulant exprimer cette idée que rien ne meurt que pour renaître :

Quand sur la nuit le jour vient à mourir
Le soir d'ici est aube à l'antipode.

C'étaient de ces vers que les poètes de la Pléiade mettront entre guillemets, « », pour attirer l'attention du lecteur sur ce qu'ils enveloppent de signification générale. Et, faute d'avoir pris comme eux cette précaution, si on leur eût dit que Scève était quelquefois difficile à comprendre, je crains qu'ils n'eussent répondu qu'aucun mérite en lui ne leur plaisait davantage; n'était plus conforme à la définition du poète; et ne pouvait plus heureusement contribuer à diriger la poésie elle-même dans les voies nouvelles qu'ils rêvaient.

C'est aussi bien ce que va nous dire en propres termes Pontus de Tyard, — dont il suffit de mentionner en passant les *Erreurs amoureuses* (1549), visiblement inspirées de la *Délie* de Scève, et d'ailleurs insignifiantes, — mais dont la traduction des *Dialoghi d'amore*, de « Léon Hebrieu », — c'est, dit-on, le pseudonyme de Juda Abrabanel, fils d'Isaac, le célèbre rabbin [1], — et les *Dialogues*

1. Isaac Abrabanel, né à Lisbonne en 1437, mort à Venise en 1508. Ses *Commentaires* sur l'Ancien Testament sont demeurés, dit-on, classiques.

philosophiques méritent qu'on s'y arrête un moment. Il était gentilhomme, aussi lui, de grande famille, comme Du Bellay, et s'il n'était pas précisément Lyonnais, étant né au château de Bissy, dans les environs de Châlon-sur-Saône, c'était à Mâcon qu'il avait fait, depuis 1538, son principal établissement, et c'était à Lyon qu'il avait toutes ses relations. Il admirait beaucoup Maurice Scève :

> cève si haut son sonna
> Sur l'une et l'autre rivière,
> Qu'avec son mont Fourvière,
> La France s'en étonna.
> Qui *premier* la course a pris
> Pour la louable carrière,
> . . . .
> *Premier* emporte le prix
> Auquel tous vont aspirant....

Et, ainsi qu'on le voit, ce n'était pas seulement la primauté, mais la « priorité » qu'il revendiquait pour l'auteur de *Délie*, dans la carrière désormais ouverte à cette Pléiade dont lui-même, Pontus, faisait alors partie. Ce qui le caractérise, et ce qui le distingue de ses émules, ce sont précisément les deux traits que nous avons déjà vu poindre au travers des combinaisons arithmétiques de *Délie :* la curiosité des choses de la science ; et, si je l'ose dire, la nébulosité de son platonicisme. Il a d'ailleurs plus tard intitulé du nom de son ami l'un de ses plus savants *Discours : Scève, ou Discours du Temps, de l'An et de ses parties*. Aussi s'explique-t-on qu'en 1551, pour ses débuts de philosophe, il ait choisi de traduire les *Dialogues d'amour*. L'ouvrage était depuis quinze ans célèbre en Italie, presque aussi répandu que le *Courtisan* de Balthasar Castiglione. Il

ne l'était guère moins à Lyon, puisque, en cette même année 1551, une autre traduction, par Denys Sauvage, venait faire concurrence à celle de Pontus. Et si ces *Dialogues* peuvent être appelés le bréviaire de l'amour platonique, n'est-il pas permis de supposer que Pontus et Denys Sauvage ont dû peut-être à Scève l'idée de les traduire? *Délie* n'était effectivement qu'une « illustration » des théories développées dans les *Dialogues d'amour*, dont la première édition italienne est de 1534.

Mais deux des *Dialogues* ou des *Discours* originaux de Pontus de Tyard nous intéressent davantage encore, qui sont ceux qu'il a intitulés : *Solitaire Premier, ou Discours des Muses et de la Fureur poétique*, et *Solitaire second, ou Discours de la musique.* S'ils n'ont paru qu'en 1552, chez Jean de Tournes, après la *Défense et Illustration de la langue française*, je n'en considère pas moins la connaissance comme nécessaire à l'intelligence du manifeste de la Pléiade; et j'en ai toujours la même raison. C'est ici l'enseignement propre de l'école lyonnaise. Pontus n'est que l'interprète ou le secrétaire de Maurice Scève; et les théories qui seront celles de Ronsard ou de Du Bellay, plus approfondies, sont, dans ses *Discours*, plus philosophiquement rattachées à leurs principes. En voici un exemple. Pontus cause avec Pasithée, l'objet idéal de ses *Erreurs amoureuses*, l'interlocutrice habituelle de ses *Discours*, et Pasithée lui fait une objection :

— Mais, répliqua-t-elle, que répondrez-vous à ce que disent vos censeurs, que si, par étranges façons de parler, vous tâchez d'obscurcir et ensevelir dans vos vers vos conceptions, tellement que les simples et les vulgaires, qui sont, jurent-ils, hommes de

ce monde comme vous, n'y peuvent reconnaître leur langue, pour ce qu'elle est masquée et déguisée de certains accoutremens étrangers, vous eussiez encore mieux fait, pour atteindre à ce but, de non être entendus, de ne rien écrire du tout.

— Je leur répondrai, dis-je, que l'intention du bon poète n'est de non être entendu, ni aussi de se baisser et accommoder à la vileté du vulgaire, duquel ils sont les chefs, pour n'attendre autre jugement de ses œuvres que celui qui naîtrait d'une tant lourde connaissance. Aussi n'est-ce en si stérile terroir qu'il désire semer la semence qui lui rapporte louange. Bien désirerait-il que ces chassieux, mais aveugles, eussent la vue bonne et pussent connoître que ce qu'ils cherchent sous le nom de facilité n'est rien moins que facilité, mais doit avoir nom d'ignorance peinte aux rudes linéamens de leurs grossières inventions...

Qu'y a-t-il, Pasithée, dis-je en m'interrompant, pour ce que je la voyais, se couvrant d'un gant parfumé, commencer de sourire; ai-je fait quelque faute?

— Non, ne vous émouvez point, Solitaire, dit-elle : car je souriais d'un mot que j'attendais en votre réponse, et qu'autrefois je vous ai ouï dire à un monsieur qui se tourmentait sur ce même argument... Vous savez bien qui je veux dire.

— Non fais, pardonnez-moi, lui répondis-je.

— Vous souvient-il pas, répliqua-t-elle, de celui qui un jour arrivant ici, me trouva une *Délie* en main; et de quelle grâce, l'ayant prise et encore non lu le second vers entier, il se rida le front, et la jeta sur la table à demi courroucé?

— Oh, si fais bien, répondis-je, et ai bien mémoire qu'entre autres choses, quand je le vis autant nouveau et incapable d'entendre la raison que les doctes vers du seigneur Maurice Scève, — lequel vous savez, Pasithée, que je nomme toujours avec honneur, — je lui répondis qu'aussi se souciait bien peu le seigneur Maurice que *Délie* fût vue ni maniée des veaux.

Un autre passage n'est pas moins curieux :

— Je ne veux louer entre nous nos poètes, répondis-je, parmi lesquels je souhaite que l'envie ne s'acharne au mépris l'un de l'autre, et leur désire au reste tant heureuse continuation que les étrangers aient par ci après à nous rendre ce que par l'ignorance de quelques siècles passés nous avons été contraints leur prêter de louange et d'admiration, Bien voudrais-je que quelqu'un plus hardi et plus que moi suffisant, entreprît et vînt à chef d'un art

poétique approprié aux façons françaises... Je requerrais qu'à l'image des anciens, nos chants eussent quelques manières ordonnées de longueur de vers, de suite en entremêlement de rimes et de modes de chanter, selon le mérite de la matière entreprise par le poète, qui observant en ses vers les proportions doubles, triples, d'autant et demi, d'autant et tiers, aussi bien qu'elles sont rencontrées aux consonances, serait digne poète musicien, et témoignerait que l'harmonie et les rimes sont presque d'une même essence, et que sans le mariage de ces deux, le poète et le musicien demeurent moins jouissans de la grâce qu'ils cherchent acquérir.

Assurément, ni Du Bellay, ni Ronsard, ni Baïf n'exprimeront leur idéal poétique avec plus de précision, ni surtout ne le dériveront d'une source plus haute; et on peut dire en ce sens que, si Daurat a été l'érudit de la Pléiade, Pontus de Tyard en a été, lui, le philosophe. Oserai-je ici me servir du terme propre, et théologique, puisque aussi bien il s'agit d'un qui devait devenir évêque? Il a vraiment conçu la poésie comme une *ascèse,* c'est-à-dire comme un exercice, — du grec ἄσκειν, — ou un combat de l'âme, s'efforçant à se dégager de la matière, et travaillant à reconquérir, par la noblesse ou l'élévation continue de la pensée, sa dignité perdue. Ce qui ne sera chez ses jeunes et triomphants émules qu'une attitude ou une forme aristocratique de leur dédain du vulgaire, est bien dans ses *Discours* toute une philosophie, et presque une religion. Servons-nous encore de ses expressions : « La fureur divine, dit-il, est l'unique escalier par lequel l'âme puisse trouver le chemin qui la conduise à la source de son souverain bien et félicité dernière; » et, des quatre sortes dont peut l'homme être épris de divine fureur, « la première est par la fureur poétique procédant du don des Muses ». Que si cette religion est d'ailleurs un peu vague, et si cette philosophie s'embarrasse, pour

ne pas dire qu'elle s'empêtre dans le pédantisme de son style, les traits n'en sont pas moins reconnaissables. Sans doute aussi, — et le choix de la forme du dialogue semblerait l'indiquer, — Pontus parlait-il mieux qu'il n'écrivait. Ses avis, ses conseils auront eu probablement plus d'influence que ses exemples. Cela s'est vu quelquefois dans l'histoire. Et c'est pourquoi nous avons cru devoir lui faire ici, et avant eux en date, la place qu'on ne lui donne généralement qu'à la suite de Du Bellay et de Ronsard.

Qui *premier* la course a pris
Pour la louable carrière
Premier doit avoir le prix
Auquel tous vont aspirant....

On en peut dire autant, ou presque autant, de Louise Labé, « la Belle Cordière ». A la vérité, ses *Œuvres* n'ont paru qu'en 1555, à Lyon, chez Jean de Tournes, mais elles « couraient » depuis déjà longtemps, et nous en trouvons la preuve dans l'*Epître dédicatoire* de l'auteur à M. C. D. B. L. [Mlle Clémence de Bourges, Lyonnaise.] Elle y dit en effet : « Tant en écrivant premièrement *ces jeunesses* que en les revoyant depuis, je n'y cherchais autre chose qu'un honnête passe-temps et moyen de fuir oisiveté... Mais depuis que quelques-uns de mes amis ont trouvé moyen de les lire sans que j'en susse rien, et que ils m'ont fait croire que je les devais mettre en lumière, je n'ai osé les éconduire » ; et d'autres indices nous permettent de reporter la date de ces *jeunesses* aux environs de 1550 ou 1549. La liste en est courte : trois *Élégies* ; vingt-quatre *Sonnets*, dont un en langue italienne ; et le dialogue intitulé : *Débat de folie et d'amour*.

Le *Débat*, qu'il faut rapprocher du *Conte du Rossignol* (1547), que l'on attribue quelquefois à l'imprimeur Gilles Corrozet, offre cette particularité que, dans une forme ou dans un cadre qui sent encore son moyen âge, *Débats*, *Dits* et *Disputes*, on le croirait emprunté de l'antique ; et cependant il semble bien être de l'invention de Louise Labé. On en connaît la conclusion, devenue proverbiale : la Folie ayant aveuglé l'Amour, celui-ci se plaint à Jupiter, et le roi des dieux rend entre eux cette sentence :

Pour la difficulté et importance de vos différends et diversité d'opinions, nous avons remis votre affaire à trois fois, sept fois, neuf siècles, — remarquons ce choix de nombres et rappelons-nous les combinaisons de *Délie* ; — et cependant vous commandons de vivre amiablement ensemble sans vous outrager l'un l'autre. Et guidera Folie l'Aveugle Amour, et le conduira partout où bon lui semblera. Et sur la restitution de ses yeux, après en avoir parlé aux Parques, en sera ordonné.

Les Grecs eux-mêmes ont-ils inventé de plus joli mythe ? Mais ce sont surtout trois ou quatre sonnets qui ont perpétué le nom de la Belle Cordière. Il n'en faut pas davantage à un poète pour s'inscrire à jamais dans l'histoire d'une littérature ! et quand ce poète est une femme qui aime, je ne sais s'il ne suffirait pas d'un seul.

IX

Tout aussi tôt que je commence à prendre
Dans le mol lit le repos désiré
Mon triste esprit, hors de moi retiré
S'en va vers toi incontinent se rendre.

Lors m'est avis que dedans mon sein tendre
Je tiens le bien, où j'ai tant aspiré
Et pour lequel si haut j'ai soupiré
Que de sanglots ai souvent cuidé fendre.

O doux sommeil, ô nuit à moi heureuse,
Plaisant repos, plein de tranquillité,
Continuez toutes les nuits mon songe,

Et si jamais ma pauvre âme amoureuse,
Ne doit avoir de bien en vérité
Faites au moins qu'elle en ait en mensonge!

On conte que la fortune ne fut guère clémente à « sa pauvre âme amoureuse »; et, sans essayer ici de surprendre, après trois cent cinquante ans écoulés, le secret de son bonheur, on peut dire du moins que, rarement, la reconnaissance de ces plaisirs mêlés de larmes, qui sont quelquefois tout l'amour, se traduisit en termes d'une mélancolie plus passionnée.

XIV

Tant que mes yeux pourront larmes épandre
A l'heur passé avec toi regretter,
Et qu'aux sanglots et soupirs résister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre;

Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignard luth, pour tes grâces chanter;
Tant que l'esprit se voudra contenter
De ne vouloir rien fors que toi comprendre;

Je ne souhaite encore point mourir.
Mais quand mes yeux je sentirai tarir,
Ma voix cassée, et ma main impuissante.

Et mon esprit en ce mortel séjour
Ne pouvant plus montrer signe d'amante,
Prierai la mort noircir mon plus clair jour.

Je ne connais guère de plus touchante ni de plus belle modulation que ce passage du second quatrain au premier tercet. Louise était musicienne : ils étaient tous musiciens dans l'école. Mais ce fut cette fois la mort qui ne répondit pas à l'appel; et quand *il* s'éloigna pour ne

plus revenir, la « Belle Cordière » était jeune encore [1]. Le temps, en apaisant les regrets, amena-t-il le repentir? Mais, jusque dans le repentir, elle garda l'orgueil de son ancien amour, et le roman se termina par ce hardi défi :

XXIV

Ne reprenez, dames, si j'ai aimé!
Si j'ai senti mille torches ardentes,
Mille travaux, mille douleurs mordantes,
Si en pleurant j'ai mon temps consumé,

Las! que mon nom n'en soit par vous blâmé.
Si j'ai failli, les peines sont présentes,
N'aigrissez point leurs pointes violentes;
Mais estimez qu'Amour, à point nommé,

Sans votre ardeur d'un Vulcain excuser,
Sans la beauté d'Adonis accuser,
Pourra, s'il veut, plus vous rendre amoureuses

En ayant moins que moi d'occasion,
Et plus d'étrange et forte passion,
— Et gardez-vous d'être plus malheureuses!

Comment s'appelait cet ami tant aimé? et quelle fut Louise Labé? C'est ce qu'il est sans doute inutile de rechercher plus indiscrètement. Calvin, qui ne la connaissait point, — mais auquel il suffisait qu'elle ne fût point calviniste, — l'a traitée quelque part, avec son aménité coutumière, de « courtisane de bas étage », *plebeia meretrix*; et les biographes de Louise Labé, tour à tour, ont parlé d'elle comme Calvin, ou défendu contre lui

1. On ne connait pas avec exactitude la date de sa naissance, et on s'est accordé longtemps à la placer en 1524 ou 1525. Des recherches plus récentes ont établi qu'on pouvait la reculer presque d'une dizaine d'années, jusqu'aux environs de 1515 ou 1520. Cf. Charles Boy, *Œuvres de Louise Labé*; Paris, 2 vol. in-18, 1887, A. Lemerre.

« sa vertu ». Pour nous, qui ne retenons d'elle que ses vers, nous ne croyons pas qu'il soit possible de se tromper à l'ardeur de passion qu'ils respirent, et, littérairement, c'est tout ce qui nous importe. Qui aima-t-elle? et comment aima-t-elle? Elle aima passionnément, voilà tout ce que nous pouvons dire, et c'était la première fois qu'en notre langue la passion s'exprimait ou se déchaînait avec cette véhémence et cette naïveté. Pour la première fois, les voiles étaient ici déchirés, dont l'amour s'enveloppait encore dans la *Délie* de Scève, et aucune allégorie ne s'interposait plus, — on serait tenté de dire : ni aucune préoccupation littéraire, — entre le sentiment et son expression. Il ne faut pas douter que les poètes artistes de la Pléiade en aient été frappés comme nous, et l'exemple de Ronsard lui-même, on le verra bientôt, donnerait à penser qu'il n'a pas lu sans fruit le mince volume des *Œuvres de Louise Labé, Lyonnaise.*

Ajoutons que Louise Labé, le bon Pontus et le « seigneur Maurice Scève » ne sont pas les seuls représentants que l'on puisse nommer de l'école lyonnaise; et, pour ne rien dire de Jeanne Gaillarde ou de Marguerite du Bourg, de Sibylle et de Claudine Scève, cousines ou sœurs de Maurice, et de tant d'autres femmes poètes dont la réputation de talent, d'esprit et de beauté a gravité autour de celle de Louise Labé, on retrouverait des traits de la « Belle Cordière, » dans la personne et dans les *Rimes* de Pernette du Guillet. C'est à Maurice Scève qu'elle adressait ce joli dizain :

Puisque de nom et de fait trop sévère
En mon endroit te puis apercevoir,
Ne t'ébahis si point ne persévère

A faire taut par art et par savoir
Que tu lairras d'aller les autres voir :

Non que de toi je me voulusse plaindre,
Comme voulant ta liberté contraindre ;
Mais avis m'est que ton sainct entretien
Ne peut si bien en ces autres empreindre
Tes mots dorés, comme au cœur qui est tien.

« O poète ! ô chose inconstante et légère, va donc, et cours où la beauté t'appelle ! Aime d'autres femmes et prodigue-leur, comme jadis à moi, la flatterie de tes vers ! Mais, dans ma solitude, laisse-moi seulement croire qu'aucune n'y sera plus sensible que celle qui fut ta créature ! » La première édition des *Rymes de gentille et vertueuse dame Pernette du Guillet, Lyonnaise*, a paru pour la première fois en 1545, chez Jean de Tournes, et ainsi précédé de deux ans la publication des *Marguerites de la Marguerite des Princesses* (1547). Si nous en faisons la remarque, c'est qu'il serait injuste de ne pas rappeler une dernière fois la part que la reine de Navarre a eu dans ce mouvement d'émancipation du génie féminin qui, dès le règne d'Henri II, allait mêler aux inspirations d'une littérature jusqu'alors toute masculine quelque chose des grâces et de la douceur d'un autre sexe.

Là peut-être, en effet, se résume l'influence de l'école lyonnaise, et là est sa gloire. On a entendu Rabelais parler de la femme, ou plutôt on ne l'a point entendu, car à peine l'avons-nous cité sur ce sujet, mais nous avons dit comment il en avait parlé. C'est pourquoi, dans un livre bizarre : *le Fort inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*, d'un certain François Billon, qui parut en 1555, mais qui fut écrit à Rome en 1550, et dont l'objet n'est autre que de venger la « réputation du sexe peu prisé »,

les dames de Lyon occupent, à elles seules, autant ou plus de place que celles de tous les autres endroits du royaume, et, je crois, que celles même de la Cour de France. C'est justice; et aucunes, assurément, n'ont fait plus, dans cette première moitié du XVIe siècle, pour l'honneur ou la dignité de leur sexe. Aussi ce qu'avait été Laure de Noves pour Pétrarque, ou Béatrix Portinari pour Dante, nos Lyonnaises le sont-elles devenues pour le poète et pour l'artiste. L'idéale beauté dont on rêve, et qui nous fuit, elles en ont comme incarné l'image en leur personne. De l'exaltation du désir d'amour, épuré par son excès même et consumé par sa propre flamme, elles ont fait la source vive de l'inspiration poétique. Elles ont fait plus encore, et elles ont réussi, — comme on l'a dit énergiquement et admirablement, — « à faire dériver les hauts instincts moraux non de la raison, mais du cœur même et des entrailles ». C'est ce qu'elles ont ajouté du fond même de leur race ou de leur tempérament local à ce qu'il y avait souvent de trop extérieur et d'un peu maniéré dans le pétrarquisme lui-même. Grâce à elles et par elles, dans la société comme dans la littérature française, la femme a pris un rang qu'à moins d'être souveraine, elle n'avait tenu jusqu'alors ni dans la littérature, ni dans la société de l'Italie de la Renaissance. Nous en verrons les conséquences; et si, comme on le prévoit sans doute, elles s'étendront beaucoup plus loin que l'œuvre de la Pléiade, c'est là pourtant que nous allons commencer de les apercevoir.

III

Les événements littéraires, comme les autres, sont toujours assez rigoureusement déterminés dans leurs causes lointaines et profondes; ils le sont moins dans leurs causes prochaines; et c'est ici la part de cet inattendu qui fait l'un des charmes de l'histoire. Du fond de leur collège de Coqueret, où ils continuaient d'hellèniser, on ne saurait donc dire quand ni comment Ronsard, Du Bellay et Baïf se seraient décidés à sortir, si, dans les derniers mois de l'année 1548, un mince volume n'avait paru chez le libraire Corrozet, qui portait le titre de : l'*Art poétique français, pour l'instruction des jeunes studieux et encor peu avancés en la poésie française*. L'auteur en était un avocat parisien, du nom de Thomas Sibilet[1]. L'ancienne école, celle qui se réclamait des exemples et du nom de Marot, avait-elle eu peut-être connaissance ou soupçon des propos révolutionnaires qui s'échangeaient au collège de Coqueret? On ne sait; mais toujours est-il que la publication de ce petit volume émut vivement les jeunes novateurs. Car, d'abord ils y retrouvaient, sur la dignité du poète et de la poésie, quelques idées que ce Sibilet leur ravissait ainsi l'honneur d'exprimer les premiers, et d'autre part, en sa forme didactique, un peu lourde, mais nullement agressive, l'*Art Poétique* n'était qu'une apologie de tout ce que les conspirateurs de Coqueret se proposaient de renverser

1. Voyez sur ce point : *Joachim Du Bellay*, par M. Henri Chamard, 1 vol. in-8°, Lille, 1900, Le Bigot.

et de détruire. L'énumération complaisante et admirative des anciens genres à forme fixe — ballade, rondeau, virelai, chant royal et « autres épisseries », — y tenait une place considérable. Des cinq espèces de rimes que l'auteur y signalait à l'attention des « jeunes studieux », celle qu'il appelait l'*équivoque*, et qui ne consistait que dans le simple calembour, comme dans les vers de Marot,

> En m'ébattant je fais rondeaux *en ryme*,
> Et en rimant bien souvent je m'*enryme*.

parce qu'elle était « la plus difficile et la moins usitée », lui paraissait « la plus élégante ». Si l'auteur apportait des exemples à l'appui de ses définitions, il n'en donnait que de Marot et deux ou trois tout au plus de Saint-Gelais et de Maurice Scève. Enfin, il ne craignait pas de comparer les *coqs-à-l'âne* de Marot à la satire d'Horace, de Perse et de Juvénal, et nos *moralités* — ô profanation! — à la tragédie des Latins et des Grecs.

Avec cela, le sentiment de l'art y faisait cruellement défaut, et on le voyait bien dans le chapitre du *sonnet*. Nous savons aujourd'hui que ce n'est ni Du Bellay, ni Pontus de Tyard qui ont introduit le sonnet dans notre poésie française; et ce chapitre de Sibilet, qui est daté de 1548, aurait dû suffire depuis longtemps à le prouver, si d'ailleurs nous n'avions des sonnets de Jacques Peletier du Mans et de Marot lui-même, imitations ou traductions de Pétrarque. Mais Sibilet ne craignait pas de comparer le sonnet à l'épigramme, et, le barbare! bien éloigné d'en sentir la beauté quasi mathématique et la singulière valeur d'art, il en osait trouver la « structure un

peu fâcheuse »! A toutes les qualités du poème à forme fixe, dont la principale est de permettre de sertir ou d'enchâsser la pensée dans une monture d'exécution parfaite, le sonnet joint ce grand avantage d'être libéré de la pire contrainte qui gêne la ballade ou le rondeau, et c'est celle du « refrain ». Il s'achève en s'ouvrant, et son dernier vers le prolonge en perspectives infinies. Le bon Sibilet ne se montrait guère plus artiste dans le chapitre qu'il intitulait : *Du Cantique, Chant lyrique, Ode ou Chanson*. Toute la différence qu'il trouvait de l'*ode* à la *chanson* était que la seconde « est moindre en nombre de couplets que la première, et de plus inconstante façon en forme de style ». Et, en effet, *Ode* ou *Chanson*, il est certain que c'est le même mot, mais la signification en diffère, jusque dans l'analogie, de tout l'intervalle qui sépare une inspiration familière d'une œuvre d'art accomplie.

On conçoit donc aisément l'indignation de Ronsard et de Du Bellay à la lecture de ce livre, et très vraisemblablement, c'est alors qu'ils résolurent, pour y répondre, d'écrire *la Défense et Illustration de la langue française*. Il fallait en finir avec l'école de Marot! Et puisque, en littérature, comme partout, on ne détruit que ce que l'on remplace, le manifeste s'accompagnerait de la publication d'un ou plusieurs recueils de vers qui démontreraient par l'exemple l'excellence de la théorie. Du Bellay donnerait les *Sonnets* de son *Olive*, et Ronsard les premiers livres de ses *Odes*, les plus « pindariques » et les plus « horatiennes » de toutes, celles où l'on verrait le mieux la distance qui sépare une chanson d'une ode. On se mit donc résolument à l'œuvre et, au mois de mars ou

d'avril 1549, paraissait la *Défense et Illustration de la langue française*, en même temps que l'*Olive* et les *Vers lyriques* de J. D. B. A. ; — au mois d'octobre le *Recueil à Madame Marguerite*, du même Du Bellay (Marguerite de France, duchesse de Berry, sœur d'Henri II) ; — et tout au commencement de 1550 (le privilège est daté du 10 janvier 1549), *les Quatre premiers livres des Odes* de P. de R. V., *Pierre de Ronsard, Vendômois*. Nous avons dit que dans le même temps Pontus de Tyard donnait à Lyon le premier livre de ses *Erreurs amoureuses*. Étienne Jodelle avec sa *Cléopâtre*, et Jean-Antoine de Baïf avec ses *Amours de Francine* n'allaient pas tarder à les suivre.

Une dernière observation, avant d'aborder la *Défense et Illustration de la langue française*, ne paraîtra pas inutile. Si l'*Art poétique* de Thomas Sibilet a peut-être obligé Ronsard et Du Bellay d'entrer en lice ou en ligne un peu plus tôt, et autrement qu'ils ne l'eussent voulu, tous ces détails nous montrent ce qu'il y avait déjà de préformé dans leur doctrine; et, à cet égard, c'est comme si l'on disait que la *Défense et Illustration*, indépendamment de son contenu, a signalé ou inauguré en France l'avènement de la critique. Ils nous montrent encore que, si la critique veut agir avec efficacité, le moyen n'en est pas tant d'attaquer directement les auteurs ou les œuvres, ni peut-être d'en produire qui leur soient supérieures ou qu'on leur préfère, mais de leur enlever ou de leur soustraire leur public, en l'inquiétant sur ses propres goûts. Et ils nous font enfin pressentir ce que sans doute on verra pleinement dans l'œuvre de la Pléiade : c'est à savoir quelle est, jusque dans la production de l'œuvre d'art, — et combien grande ! — la part de la volonté.

CHAPITRE II

LA POÉTIQUE DE LA PLÉIADE

Nous venons de dire comment, dans quelles circonstances, autour de quelles idées, s'étaient d'abord groupés les poètes de la Pléiade, et quelle occasion les avait obligés, — un peu plus tôt qu'ils ne l'eussent voulu, — de préciser ce que ces idées, très générales, avaient encore de vague et de flottant. C'est ce qui explique ce que l'on peut aisément relever, dans la *Défense et Illustration de la langue française*, de provocateur et de hâtif à la fois. L'opuscule se sent de la chaleur, mais aussi de la rapidité de l'improvisation : l'auteur ou les auteurs, — car, sans pouvoir le prouver, je ne doute pas que Ronsard y ait mis la main [1], — s'y répètent et s'y contredisent; ils savent moins ce qu'ils veulent que ce qu'ils ne veulent pas; le développement de leur pensée n'y a point toujours de juste proportion avec son importance;

1. Comparez notamment le chapitre intitulé : *du Long Poème français* et la seconde préface *sur la Franciade*, qu'on a retrouvée dans les papiers de Ronsard, mais qu'il n'a publiée lui-même dans aucune édition de ses *Œuvres*.

et, pour ces raisons, si l'on veut bien saisir la signification et la portée du manifeste, le pire moyen qu'on en pourrait prendre serait certainement d'en donner une exacte analyse.

On ne saurait non plus l'isoler des opuscules moins fameux qui l'ont lui-même immédiatement suivi. Ce Thomas Sibilet, à l'*Art poétique* duquel nos érudits de Coqueret avaient répondu par leur *Défense*, ne voulut pas, comme on le pense bien, demeurer sous le coup de cette éloquente invective, et il répliqua, dans la préface de sa traduction de l'*Iphigénie* d'Euripide (1549). Un poète charolais, ami et parent de Pontus de Tyard, Guillaume des Autels, — que nous retrouverons plus tard au nombre des amis de Ronsard, — essaya de dire, l'année suivante (1550), quelles nuances le séparaient des auteurs de la *Défense*; et on peut considérer que, de son côté, tout en approuvant le manifeste de Du Bellay, c'est ce que Pontus lui-même prétendit faire, un an ou deux plus tard, dans son *Solitaire Premier*. Un anonyme, — Charles Fontaine ou Barthélemy Aneau [1], — dans un autre opuscule, le *Quintil Horatian* (1550), prit ouvertement parti pour l'école de Marot, si maltraitée par ces jeunes gens, et insista, non sans aigreur, sur les contradictions dont nous venons de dire qu'il semblait que la *Défense* abondât. Mais Du Bellay revint à la charge, en prose, dans la préface de son *Olive*, pour commencer, et, en vers, dans sa *Musagnæomachie*, puis dans une Ode à

1. Voyez sur cette question la lettre à Jean de Morel où Charles Fontaine lui-même se défend d'être l'auteur du *Quintil Horatian*, et en attribue la paternité à Barthélemy Aneau. *Lettres de Joachim Du Bellay*, publiées par M. P. de Nolhac; Paris, 1883, Charavay.

Pierre de Ronsard : *Contre les envieux poètes*. Mellin de Saint-Gelais, vivement et nommément attaqué, intervint au débat, et contre les nouveaux venus, s'arma de la « tenaille » et des « pinces » de son ironie de cour. Ni l'histoire ne saurait omettre tous ces détails, ni la critique, sans en tenir quelque compte, se faire une juste idée de la « Poétique de la Pléiade ». La *Défense et Illustration* n'est pas à elle seule toute cette poétique.

Et on en diminuerait enfin beaucoup la portée, si, — quelque scrupule que l'on doive toujours éprouver d'anticiper sur la suite des temps, — on n'essayait pas d'éclairer « l'obscur » de la *Défense et Illustration*, d'en compléter les indications quelquefois trop sommaires, ou d'en concilier les contradictions au moyen de telles pièces que Du Bellay lui-même et Ronsard n'ont vraisemblablement écrites qu'à cette intention. C'est ainsi que l'Ode à Madame Marguerite, sœur d'Henri II, intitulée : *D'escrire en sa langue*, de Du Bellay :

Quiconque soit qui s'étudie
En leur langue imiter les vieux
D'une entreprise trop hardie,
Il tente la voie des Cieux;...

son *Discours au Roi sur la Poésie*; son *Poète courtisan*, bien qu'il n'ait paru qu'en 1559; et encore, l'*Abrégé de l'Art poétique* de Ronsard, ou ses préfaces pour *la Franciade*, sont ici ce que l'on peut appeler des documents nécessaires de la cause. Une doctrine littéraire, sans cesser pour cela d'être elle-même, et la même, se précise

2. Il y a quelque lieu de croire que Rabelais aussi se mêla de la querelle, comme ami de Mellin de Saint-Gelais; et Ronsard s'en serait vengé par la fameuse épitaphe que nous avons citée.

en s'appliquant; elle s'enrichit, en les absorbant ou en se les incorporant, des objections qu'on lui oppose; elle se corrige en se développant. C'est ce que l'on va voir dans cette esquisse de la poétique de la Pléiade; et, si peut-être on disait que c'est là bien de l'appareil pour l'interprétation d'un texte qui n'est ni si long, ni si difficile à lire, nous répondrons tout de suite qu'il faut faire attention que l'importance de ce texte passe, dans l'histoire de notre littérature, et dans celle de la formation de l'idéal classique, tout ce qu'on en a pu dire[1].

I

Quant à moi, si j'étais enquis de ce que me semble de nos meilleurs poètes français, je dirais, à l'exemple des stoïques qui, interrogés si Zénon, si Cléanthe, si Chrysippe sont sages, répondent certainement ceux-là avoir été grands et vénérables, n'avoir eu toutefois ce qui est le plus excellent en la nature de l'homme : je répondrais, dis-je, qu'ils ont bien écrit; qu'ils ont illustré notre langue; que la France leur est obligée; *mais aussi dirais-je bien qu'on pourrait trouver en notre langue*, si quelque savant homme y voulait mettre la main, *une forme de poésie beaucoup plus exquise*... (*Illustration*, livre II, chap. II.)

Voilà, je pense, l'intention de la Pléiade nettement et très simplement définie par les auteurs de la *Défense et Illustration* : ils ne se sont proposé que de relever la poésie de la condition, à leur avis médiocre, où elle végé-

1. Il y a trois bonnes éditions de la *Defense*, l'édition Person, Paris, 1878, Léopold Cerf; l'édition Chamard, Paris, 1904, Fontemoing; et l'édition L. Séché, Paris, 190., Sansot. — L'Édition Person contient en appendice le texte du *Quintil Horatian*. Les citations du présent chapitre sont conformes au texte de l'édition des *Œuvres de Joachim Du Bellay*, Paris, 1561, Frédéric Morel.

tait avant eux; et toute leur érudition, toute leur subtilité ne vont donc s'employer qu'à définir ou à préciser, en conséquence, les moyens de ce relèvement. Il n'y avait rien là que d'assez simple et d'assez aisé, semblera-t-il peut-être! En fait, et à vrai dire, c'était toute une révolution.

Car, d'abord, c'était l'opinion qu'il s'agissait de renouveler, si c'était le poète lui-même qu'il fallait relever de l'humilité de sa situation de cour, et tirer des basses besognes où on le voyait depuis si longtemps relégué. Quand les Saint-Gelais ou les Marot, pour ne rien dire des moindres, avaient rimé quelques *Étrennes* ou quelques *Mascarades*; quand ils avaient célébré

Quelque noce, ou festin, ou bien quelque entreprise
De masque ou de tournoi;

quand ils avaient prêté leur plume de spirituels entremetteurs d'amour aux caprices « d'un grand prince ou de quelque grande dame, » on ne leur en demandait pas davantage; un « doux sourire », quelques écus payaient leur complaisance; et, d'ailleurs, ils n'en éprouvaient pas personnellement plus de honte que de faire le lit du roi quand ils avaient l'honneur d'être l'un de ses valets de chambre. Mais les Du Bellay, les Ronsard, les Pontus de Tyard, Baïf même, du moins en l'avril de leur âge, n'avaient aucune disposition à jouer un pareil rôle. Ils avaient l'âme plus indépendante; et, si c'était un métier que de faire des vers, ils prétendaient d'abord que l'on ne le regardât comme inférieur à aucun autre. Gentilshommes de race, destinés dès l'enfance aux armes, à la diplomatie, à l'Église, très fiers de leur naissance, de leur parenté, de leurs alliances, ils n'admettaient point que

l'on « dérogeât » en écrivant des *Sonnets* ou des *Odes*. « La gloire des Romains, disaient-ils à ce propos, n'est moindre en l'amplification de leur langage que de leurs limites; » et à vrai dire, de cette gloire, même militaire, que subsisterait-il sans les poètes qui l'ont consacrée?

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi, sed omnes illacrimabiles
Urgentur ignotique longa
Nocte, carent quia vate sacro....

Les souvenirs de l'antiquité venaient ici se mêler, dans l'idée que les Ronsard et les Du Bellay se formaient du poète, au sentiment de leur dignité personnelle. « Alexandre s'écriait près du tombeau d'Achille : O bienheureux adolescent, qui as trouvé un tel buccinateur de tes louanges! »

On retrouve le même sentiment dans ces vers de Ronsard :

Dis-moi, Verdun, qui penses-tu
Qui ait déterré la vertu
D'Hector, d'Achille, d'Alexandre?
Envoyé Bacchus dans les cieux
Et Hercule au nombre des Dieux
Et de Junon l'a fait le gendre?
Sinon le vers bien accompli
Qui tirant leurs noms de l'oubli
Plongés au plus profond de l'onde
De Styx, les a remis au jour.

Mais, si ce pouvoir de faire ainsi durer éternellement les exploits des héros n'a été donné qu'à un petit nombre d'hommes, ceux qui l'ont reçu ne sont-ils pas au rang des premiers des mortels? Qu'ils prennent donc enfin conscience de leur personnage, de son importance, et de sa

grandeur! Un empereur n'a-t-il pas dit encore « qu'il voulait plutôt la vénérable puissance des lois être rompue que les *Œuvres de Virgile*, condamnées au feu par le testament de l'auteur, fussent brûlées? » Voilà rendre témoignage à l'excellence de la poésie. Non, en vérité, le poète n'est pas un homme ordinaire! Seul d'entre tous, l'inspiration « l'éveille du sommeil et dormir corporel à l'intellectuel veiller »; elle le « révoque des ténèbres d'ignorance à la lumière de vérité, de la mort à la vie, d'un profond oubli au ressouvenir des choses célestes et divines »; elle en fait l'interprète, le confident, l'égal presque des Dieux. Ainsi du moins s'expriment Pontus dans le premier de ses *Dialogues*; ainsi, Du Bellay dans son Ode à Bouju, Angevin, sur l'*Immortalité des Poètes*; et ainsi, Ronsard lui-même, Ronsard surtout, et un peu partout, mais nulle part avec plus d'abondance, et d'éloquence, et de magnificence, que dans son *Ode* célèbre à Michel de l'Hospital, chancelier de France, son chef-d'œuvre aux yeux de ses contemporains[1].

On voit par là quelle est l'exacte signification des vers si souvent cités de Du Bellay :

Rien ne me plaît, hors ce qui peut déplaire
Au jugement du rude populaire;

et qu'ils ne lui ont été dictés ni précisément par sa vanité de gentilhomme, ou par quelque infatuation de pédantisme ingénu, comme on l'a semblé croire, mais par l'idée même qu'il se forme, avec ses amis, du poète et de la poésie. Le sens en est précisément le même que

1. Il est intéressant de comparer à cette *Ode* celle que Victor Hugo, dans ses *Contemplations*, a intitulée : *Les Mages*.

celui des vers de Ronsard, mettant ces paroles dans la bouche du maître des Dieux :

Ceux-là que je feindrai poètes,
Par la grâce de ma bonté,
Seront nommés les interprètes
Des Dieux et de leur volonté;
Mais ils seront tout au contraire
Appelés sots et furieux
Par le caquet du populaire
Méchantement injurieux.

Notons seulement que le « populaire » ou le « vulgaire », ce n'est pas, à vrai dire, la foule anonyme, ignorante et indifférente, laquelle, en ce temps-là, n'existe pas pour eux, ni pour personne, mais, au contraire, c'est la fausse élite; ce sont ceux qui se croient une élite et qui n'en sont pas une; ce sont ceux qui confondent le divertissement avec l'art; et ce sont ceux qui, comme on le leur entendra dire un jour, n'estiment pas, après tout, qu'un « bon poète » soit plus utile à l'État, ni l'honore davantage qu'un « bon joueur de quilles ». Ou, en d'autres termes encore, le « populaire » ou le « vulgaire », aux yeux de Ronsard et de Du Bellay, ce sont tous ceux qui les ont eux-mêmes précédés, les Marot et les Saint-Gelais, les Molinet et les Meschinot, les Crétin et les Chastelain, « grécaniseurs » ou « latiniseurs », à qui la science et le talent même n'ont point tant manqué que le sentiment de la grandeur unique de l'art, et la conscience de leur dignité de poètes.

Je m'attends bien qu'il s'en trouvera beaucoup... qui diront qu'il n'y a aucun plaisir et moins de profit à lire tels écrits (que les nôtres); que ce ne sont que fictions poétiques; *et que Marot n'a point ainsi écrit*. A tels, *pour ce qu'ils n'entendent la poésie que de nom*, je ne suis délibéré de répondre, produisant pour

défense d'excellens ouvrages poétiques, grecs, latins ou italiens *aussi aliènes de ce genre d'écrire, qu'ils approuvent tant, comme ils sont eux-mêmes éloignés de toute bonne érudition.* Seulement veux-je admonester celui qui aspire à une gloire non vulgaire, s'éloigner de ces ineptes admirateurs, et fuir ce peuple ignorant, peuple ennemi de tout rare savoir. (*Illustration*, livre II, ch. XI.)

L'expression de la même idée reparaît dans la seconde *Préface de l'Olive*, 1551, et c'est presque la seule et dédaigneuse réponse que Du Bellay ait cru devoir opposer au *Quintil Horatian* :

J'ai expérimenté, dit-il, ce qu'auparavant j'avais assez prévu, c'est que d'un tel œuvre (sa *Défense*) je ne rapporterais jamais favorable jugement de nos rhétoriqueurs français, tant pour les raisons assez nouvelles et paradoxes introduites par moi en notre vulgaire *que pour avoir, ce semble, heurté un peu trop rudement à la porte de nos ineptes rimasseurs.* Ce que j'ai fait, lecteur, non pour autre raison que *pour éveiller le trop long silence des cygnes, et endormir l'importun croassement des corbeaux.*

On ne saurait parler plus clair. Entre la Pléiade et ses adversaires, c'est de la notion ou de l'objet de la poésie même qu'il s'agit. Qu'on n'allègue donc plus Saint-Gelais, ni Marot, ni l'auteur des *Lunettes des Princes,* ni celui du fameux rondeau, le Raminagrobis de Rabelais,

Prenez-la, ne la prenez pas...

Le vrai poète est « ennemi mortel des versificateurs, dont les conceptions sont toutes ravalées, qui pensent avoir fait un grand chef-d'œuvre quand ils ont mis de la prose en vers ». (Claude Binet, *Vie de Ronsard.*) Et il ne méprise point la foule; et, au contraire, c'est elle qu'il voudrait atteindre, ou essayer d'élever jusqu'à lui. Seulement, pour y réussir, il faut commencer par ouvrir les yeux de cette foule, et par la détourner ou la dégoûter à

jamais de tout ce qui, sous le nom de poésie, n'en a été jusqu'alors que la parodie.

Là est également la raison de la guerre qu'ils ont menée contre « les poètes courtisans ». Non pas du tout qu'ils dédaignent la Cour, et, au contraire, ils voudraient l'avoir, comme la foule, avec eux! Mais, au lieu d'employer ou de « ravaler » le poète à des besognes inférieures, ils voudraient que la Cour apprît ce que c'est que l'interprète des Dieux, à quel prix on l'est, et surtout qu'elle sentît la différence qui sépare un Ronsard ou un Du Bellay d'un Marot. Si le poète, pour s'acquitter de ce qu'ils eussent volontiers appelé sa « mission divine » ou sa « fonction sociale », a besoin de vivre loin de la Cour et du monde, s'il ne peut égaler ou remplir sa propre définition qu'à force de travail et de « veilles »;

S'il accourcit ses ans pour allonger sa gloire;

ils voudraient que la Cour lui en sût gré, l'en payât même comme d'un sacrifice; et, comparant leur labeur avec la facilité des versificateurs de cour, ils voudraient qu'on les honorât à proportion du dévouement qu'ils montrent pour leur art.

Qui veut voler par les mains et les bouches des hommes doit demeurer longuement en sa chambre, et qui désire vivre en la mémoire de la postérité doit, comme mort en soi-même, suer et trembler maintefois, et autant que nos poètes courtisans boivent, mangent et dorment à leur aise, endurer de faim, de soif et de longues vigiles. (*Illustration*, livre II, ch. III.)

C'est qu'aussi bien ce dévouement à son art, qui est le titre sur lequel le poète fonde les privilèges qu'il réclame, est en même temps le signe auquel on le reconnaît poète.

Ce procès tant mené et qui encore dure,
Lequel des deux vaut mieux, ou l'art ou la nature,
En matière de vers à la Cour est vidé...

La Cour préfère la nature. Mais précisément, pour les poètes de la Pléiade, il n'y a pas de plus grande erreur. Qu'on ne leur allègue point « que les poètes naissent! » Cela ne s'entend que d'une certaine ardeur et « allégresse d'esprit », qu'en effet on apporte en naissant, comme on apporte son tempérament ou la couleur de ses cheveux. Mais si cette autre ardeur ne s'y ajoute, qui ne consiste pas moins dans l'ambition d'exceller que dans l'avidité de savoir, il n'y a point de poète. Et dira-t-on peut-être, à ce propos, qu'il semble que la doctrine se contredise ici? Puisque les Dieux les ont sacrés poètes, quel besoin les poètes ont-ils de tant de travail et d'application? Mais plutôt la doctrine se complète, elle s'achève, elle se précise, en faisant de l'avidité de savoir et de l'ambition d'exceller, — *lo gran disio d'eccellenza*, — le caractère même, et comme qui dirait la preuve de l'élection ou du décret divin. N'est-ce pas à peu près ainsi que, dans un autre ordre d'idées, la « grâce » n'est donnée qu'à quelques-uns? et le nombre des élus est petit, mais on les reconnaît à ce signe que, tout ce que l'on peut humainement faire pour mériter ce don de Dieu, ils le font; et c'est cela même que la pauvreté du langage des hommes appelle du nom de « Grâce ».

II

Comment cependant réaliser cette idée du poète et de l'objet ou de la « mission » de la poésie? par quels

moyens? et dans quel sens dirigerons-nous l'effort de nos « longues vigiles »? Il faut nous souvenir ici qu'avec toutes ses qualités, mais aussi tous ses défauts ou tous ses manques, la *Défense* est l'œuvre d'un jeune homme de vingt-cinq ans, — ou de deux jeunes gens qui n'ont guère, à eux deux, plus de la cinquantaine; — et à vingt-cinq ans on peut bien être le poète exquis ou le très grand poète que sont effectivement Du Bellay et Ronsard, mais on ne serait ni l'un ni l'autre si l'on savait comment on l'est, et bien moins encore si l'on pouvait indiquer à un autre les moyens de le devenir! Nous ne nous étonnerons donc pas qu'aussitôt qu'il s'agit d'en venir au conseil ou à la leçon, nos réformateurs hésitent, ou plutôt, — car ils n'hésitent guère, et leur intrépidité d'affirmation ne s'émeut d'aucune contradiction, — nous ne nous étonnerons pas qu'au moment de « se formuler », leur doctrine s'embrouille et se confonde. Aussi bien, la langue de l'époque, inhabile ou du moins neuve encore à l'expression des idées littéraires, n'est-elle pas pour les préserver de cette confusion. Même quand ils savent ce qu'ils veulent dire, ils ne le disent pas toujours, et — chose assez singulière! — les textes de Cicéron, d'Horace, de Quintilien, de Vida, qu'ils copient sans le moindre scrupule, perdent, en passant par eux, quelque chose de la lucidité, de la précision, et de l'impérieuse autorité du latin.

Ils sont nets, à la vérité, et décisifs sur un point, qui est la proscription en masse de tous les anciens genres. On connaît l'invective classique :

Laisse moi, ô poète futur, toutes ces vieilles poésies françaises aux Jeux floraux de Toulouse et au Puy de Rouen, comme Rondeaux,

Ballades, Virelaiz, Chants royaux. Chansons et autres telles épiceries qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance. [*Illustration*, livre II, ch. IV.]

Mais la raison de cette proscription, ils ne la donnent, je veux dire qu'ils ne la motivent nulle part ; et, si l'on a droit de supposer que, ce qui leur en a principalement déplu, comme gênant en quelque sorte la liberté de leurs mouvements, c'en est la forme fixe, leurs adversaires n'ont-ils pas beau jeu de s'écrier là-dessus :

Sonnez-lui l'antiquaille ! vraiment, tu nous as bien induits à laisser le blanc pour le bis, les Ballades, Virelaiz, Rondeaux et Chants royaux pour les Sonnets, invention, comme tu dis, italienne. [*Quintil Horatian*, éd. Person, 206.]

Et, au fait, c'est une première question que de savoir si les combinaisons quasi mathématiques du Sonnet ont rien en soi de moins « contraignant » que celles de la Ballade ou du Chant Royal ; mais c'en serait une seconde, et plus importante, que de savoir si ces « contraintes », que l'on rejette si délibérément, n'ont pas peut-être leur fonction d'art. Que de contraintes Horace ou Pindare ne se sont-ils pas imposées dans l'architecture de leurs *Odes*, — on le prétend du moins ! — et qui niera que la facilité même, ou l'air d'aisance et de maîtrise, avec lequel ils en ont triomphé, ne soit toute une part de leur génie poétique ?

La rime aussi est une contrainte, et cependant ni Du Bellay ni Ronsard n'auront garde de s'en débarrasser : Baïf, seul, nous le verrons, s'avisera de faire des vers mesurés à l'antique. Mais si Du Bellay consent bien que la rime soit riche, — « pour ce qu'elle nous est, dit-il, ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins », — il se hâte aussitôt d'ajouter :

Quand je dis que la rime doit être riche, je n'entends qu'elle soit contrainte, et semblable à celle d'aucuns qui pensent avoir fait un grand chef-d'œuvre en français quand ils ont rimé un *imminent* et un *éminent*, un *miséricordieusement* et un *mélodieusement*, et autres de semblable farine, encore qu'il n'y ait sens ou raison qui vaille. [*Illustration*, livre II, ch. VII.]

Il répond ici sans doute à Thomas Sibilet, lequel, dans son *Art Poétique*, distinguant cinq sortes de rimes, les classait selon qu'elles étaient : la première « de demi-syllabe », la seconde « d'une syllabe seule », la troisième « de syllabe et de demie », la quatrième de « deux ou plusieurs syllabes », et la cinquième enfin, la bonne ou la meilleure, de « deux, trois ou quatre syllabes ». L'auteur du *Quintil Horatian*, aussi lui, comme Sibilet, estime fort cette dernière espèce :

Comme tu as ôté les plus belles formes de la poésie française, — disait-il à Du Bellay, — *ainsi rejettes-tu la plus exquise forme de rimes que nous ayons*, moyennant qu'elle ne soit affectée, et cherchée trop curieusement... *La difficulté des équivoques*, qui ne te viennent pas toujours à propos, les te fait rejeter. [Ed. Person, 209.]

Il est certain que Du Bellay n'admire que modérément « l'équivoque », et il a sans doute raison. Mais, dans son ardeur de réagir contre les « ineptes rymasseurs » de l'école des Molinet et des Meschinot, n'est-il pas allé trop loin à son tour? Assurément, il a raison quand il demande que « la rime soit volontaire et non forcée ; reçue et non appelée ; propre, non aliène ; naturelle, non adoptive » ; ou du moins il aurait raison, si ce n'étaient là de simples antithèses qui ne rendent pas grand sens quand on essaie de les presser. Le poète et l'orateur sont sujets à se payer de mots! On serait assez embarrassé de dis-

tinguer une rime « propre » d'avec une rime « aliène », et une rime « reçue » d'avec une rime « appelée ». Mais s'est-il surtout bien rendu compte à quel point, dans notre langue, la rime était génératrice du vers? On prouverait aisément que les idées et les sentiments mêmes s'engendrent souvent, dans notre poésie, de l'appel mystérieux et lointain de la rime. La rime, en français, n'est pas sonorité seulement, mais aussi résonance; et Ronsard ou Du Bellay, qui l'ont bien su, comme poètes, ne semblent pas, comme critiques, s'en être doutés.

Tu seras plus soigneux de la belle invention et des mots que de la rime, laquelle vient assez et aisément d'elle-même, après quelque peu d'exercice et de labeur. [*Abrégé de l'Art Poétique : de la Ryme.*]

Ainsi s'exprimera Ronsard; et on pourrait dire familièrement qu'il en parle à son aise. Oui, « la rime vient assez aisément d'elle-même » quand on est Ronsard ou Du Bellay! Mais quand on ne l'est pas? Quand on ne l'est pas, il y a lieu d'être surpris de les entendre dire : « Je ne veux que notre poète *regarde si superstitieusement à ces petites choses*, et lui doit suffire que les deux dernières syllabes soient unisones. » Cette indifférence un peu dédaigneuse ne s'accorde guère avec leur ambition d'art; et on aimerait que, tout en proscrivant sans pitié les jeux inutiles de rimes, ils eussent mieux reconnu, défini, et montré toute l'importance de la rime, le moyen d'art qu'elle est, et les effets que l'on en peut tirer[1].

1. Indépendamment de ce que Sainte-Beuve, dans une pièce bien connue, et Th. de Banville dans son *Petit traité de Poésie française*, en ont pu dire, le pouvoir de la rime a été bien mis en lumière par Edélestand Du Méril : *Essai Philosophique sur le principe de la versification* (1844).

Mais où leurs idées, et surtout leurs expressions, achèvent de se brouiller, c'est au chapitre de l'*Imitation des anciens auteurs Grecs et Romains*, et notamment quand il s'agit de concilier les leçons qu'ils y donnent, avec leur désir passionné « d'amplifier la langue françaisе ». Car c'était bien en français qu'ils voulaient réaliser leur idée du poète ou de la poésie, et, à cet égard, le titre même de *Défense et Illustration de la Langue française* exprimait clairement le fond de leur pensée. L'auteur du *Quintil Horatian* le leur reprochait en ces termes :

Ce titre, — disait-il, — est de belle parade, magnifique promesse et très grande attente, mais, à le bien considérer, il est faux... Car, comme un Lacon — un Lacédémonien, — à un rhéteur lui présentant une oraison des louanges d'Hercule, en les refusant répondit : « Qui est-ce, dit-il, qui le blâme? » Ainsi pouvons-nous dire : qui accuse, ou qui a accusé la langue française? [Ed. Person, 207.]

L'habile homme jouait sur les mots. On « n'accusait » pas la langue française; mais on ne « l'employait » point! Une tradition régnait encore, héritée de la scolastique, et, — sans parler de ceux qui écrivaient en latin jusqu'à leurs *Grammaires françaises*, — il était convenu que, si l'on prétendait aborder de certaines matières, plus hautes, plus abstraites, plus difficiles, il y fallait appeler le latin à son aide. Longueil, le cicéronien, et Budé, le grand Budé, nous en sont de sûrs témoins. Heureux encore que celui-ci ne se soit pas avisé d'écrire en grec son *De transitu hellenismi ad christianismum!* Car il l'eût pu, s'il l'eût voulu. Pareillement, c'est en latin que Calvin avait d'abord écrit son *Institution chrétienne*, et s'il l'avait mise plus tard en français, ce n'avait pas été, tout au rebours de Ronsard et de Du Bellay, pour « l'illustrer »,

mais au contraire pour la « vulgariser », pour en répandre la doctrine parmi ceux qui ne se piquaient point d'humanisme, petites gens, humbles artisans d'Orléans ou de Meaux. Les poètes eux-mêmes composaient en latin, Étienne Dolet, Nicolas Bourbon, Salmon Macrin, Jean Voulté, Théodore de Bèze, dont les *Poemata* venaient précisément de paraître, en 1548, quelques mois avant la *Défense et Illustration.* C'était toujours le latin qui donnait la réputation, à défaut de la fortune. Et quiconque écrivait en français, comme Rabelais ou comme Marot, si ce n'était pas précisément un aveu d'ignorance qu'il faisait, il se « classait », du moins, je serais tenté de dire : il se disqualifiait; il s'adressait à un autre public, moins cultivé, plus facile à contenter, moins curieux d'instruction ou de profit que d'agrément; il prenait rang dans le nombre des « auteurs simplement plaisants ». Contre tous ces latineurs, en revendiquant les titres de la langue française, et par exemple, en établissant « qu'elle n'est incapable de la philosophie », Ronsard et Du Bellay ne s'attaquaient donc pas à des ennemis imaginaires; ils accomplissaient une besogne urgente; et on s'explique tout naturellement leur insistance sur ce point :

> Je ne puis assez blâmer la sotte arrogance et témérité d'aucuns de notre nation, — écrivait Du Bellay, — qui n'étant rien moins que Grecs ou Latins déprisent et rejettent d'un sourcil plus que stoïque toutes choses écrites en français, et ne me puis assez émerveiller de l'opinion d'aucuns savants qui pensent que notre vulgaire soit incapable de toutes bonnes lettres et érudition. [*Illustration*, livre I, ch. I.] [1]

1. Voyez, sur ce sujet, dans la grande édition de ses *Œuvres*, Amsterdam, 1723, une curieuse lettre ou dissertation d'Étienne Pasquier, datée de 1552, et adressée au savant Turnèbe.

Pontus de Tyard revenait à la charge, et après avoir loué délicatement « les vers de quelques damoiselles », — Pernette du Guillet, je pense, Claudine Scève ou Louise Labé, — il disait :

Au moins par tels exemples seront contraints les sévères censeurs, ennemis de notre vulgaire, de rougir et de confesser... que l'esprit logé en délicat corps féminin, et la langue française sont plus capables des doctrines abstruses que leurs grosses têtes coiffées de stupidité, et, quant aux langages, que le nôtre peut être haussé en tel degré d'éloquence que ni les Grecs ni les Latins auront à penser qu'il leur demeure derrière. [*Solitaire Premier*, édition de 1587, p. 32.]

Et qui ne connaît l'éloquente invective de Ronsard ?

C'est un crime de lèse-majesté d'abandonner le langage de son pays, vivant et florissant, pour vouloir déterrer je ne sais quelle cendre des anciens... Comment veux-tu qu'on te lise, latineur, quand à peine lit-on Stace, Lucain, Sénèque, Silius et Claudien qui ne servent que d'ombre muette en une étude ; auxquels on ne parle jamais que deux ou trois fois en sa vie, encore qu'ils fussent grands maîtres en leur langue maternelle ? Et tu veux qu'on te lise ; qui as appris en l'école, à coup de verges, le langage étranger que sans peine et naturellement ces grands parlaient à leurs valets, nourrices et chambrières ! [*Seconde Préface sur la Franciade.*]

On ne saurait plaider plus éloquemment la cause de la langue maternelle. Malheureusement, c'était ici, dans le passage même de la « Défense » à « l'Illustration » de la langue, qu'apparaissait la contradiction. Car on proposait bien divers moyens de l'amplifier ou de la magnifier, tels que « d'usurper quelquefois des vocables non vulgaires » ; et d' « inventer de nouveaux mots » ; et d'en rajeunir d'antiques, « pour les enchâsser en son poème, ainsi qu'une pierre précieuse et rare » ; mais ce n'étaient là que de petits moyens, des moyens de peu de portée, sur la valeur desquels ni Du Bellay, ni Ronsard, — à en juger

du moins par leurs vers, — ne se faisaient d'illusion. Archaïsmes, néologismes, provincialismes, on a dressé le total de leurs « inventions » en ce genre, et il ne dépasse pas, si seulement il atteint ce qu'on en trouverait dans Rabelais. Un conseil plus utile était celui que Du Bellay donnait en ces termes, et surtout un enseignement plus fécond :

Encore te veux-je avertir de hanter quelquefois non seulement les savants, mais aussi toutes sortes d'ouvriers et gens mécaniques, comme mariniers, fondeurs, peintres, engraveurs et autres, savoir leurs inventions, les noms des matières, des outils, et les termes usités en leurs arts et métiers, pour tirer de là ces belles comparaisons et vives descriptions de toutes choses. [*Illustration*, livre II, ch. XI.]

Et Ronsard, à son tour :

Tu pratiqueras bien souvent les artisans de tous métiers, comme de marine, vénerie, fauconnerie, et principalement les artisans de feu, orfèvres, fondeurs, maréchaux, minéraliers : et de là tireras maintes belles et vives comparaisons, avec les noms propres des métiers, pour enrichir ton œuvre et le rendre plus agréable et plus parfait. [*Abrégé de l'Art poétique.*]

Il est peut-être fâcheux que, de toutes les leçons de nos réformateurs, ce soit celle-ci que nos poètes, pendant deux cent cinquante ans, dussent le moins retenir ! Elle les eût préservés de leur tendance à nommer les choses par les noms les plus généraux, et à confondre ainsi l'esthétique de la poésie avec celle de la prose. La prose n'est tenue d'exprimer que les idées des choses, mais la poésie nous doit mettre sous les yeux les choses mêmes. Mais, de tous les moyens le plus sûr, celui que recommandaient tout particulièrement Ronsard et Du Bellay, c'était encore l' « imitation des anciens auteurs grecs ou romains » ; et, naturellement, on leur demandait com-

ment, par quel artifice ils accordaient ensemble cette « défense » de la langue française et cette « apologie » du latin et du grec?

Je ne vois comme se peut entendre ceci, — reprenait l'auteur de *Quintil Horatian*, — car, si Grecs et Romains nous faut chercher, que sera-ce? Ou les choses? Ou les paroles? Si les choses, tu te coutredis... et encore ou ce sera par translation ou par tractation? Si par translation, tu la défends; si par tractation, c'est redite de même chose en autre langue à nous propre et rien pour cela enrichie de paroles. [Ed. Person, 201.]

A quoi Ronsard et Du Bellay ne répondaient rien, ou peu de chose. Et pourtant, ce n'était pas qu'il y eût contradiction au fond de leur pensée : il n'y avait que confusion. Peu exercés encore au maniement des idées générales, leur expression se sentait de la pauvreté relative, de la raideur, de l'imprécision de la langue, de la nouveauté de leur dessein, et, en deux mots, de tous les défauts dont ils prétendaient la guérir en la mettant elle-même à l'école de l'antiquité. Ce qu'il y a de plus rare quand on écrit, n'est-ce pas de dire tout ce que l'on veut dire, et, en le disant, de ne dire que ce que l'on veut dire? Mais vraiment c'est alors que la critique et l'histoire ne serviraient de rien, si nous ne voyions pas quelquefois plus clair que son auteur lui-même dans la signification d'un vieux texte, ou dans les apparentes contradictions d'une antique doctrine.

Ce que les auteurs de la *Défense et Illustration* ont donc voulu dire, avec leur théorie de l'imitation des anciens, et ce qu'en somme ils ont dit, c'est que, la langue française étant capable en soi d'égaler le latin et le grec, elle n'y pouvait réussir qu'en imitant les moyens qui jadis avaient porté ces langues elles-mêmes à leur perfec-

tion. Et, en effet, on ne dérobe à quelqu'un le secret de son art qu'en se résignant soi-même à pratiquer, pour commencer, le rudiment de cet art ; ou encore, et de même que l'obéissance est l'apprentissage du commandement, ainsi l'imitation est le noviciat de l'originalité. Je me sers exprès de ces mots de « noviciat » et d' « apprentissage », comme rendant mieux que d'autres, si je ne me trompe, le second, ce qu'il y a de provisoire, et le premier de quasi religieux dans l'imitation des anciens, telle que l'ont conçue Ronsard et Du Bellay. Mais les mêmes poètes, à qui l'on reprochera plus tard d'avoir voulu parler grec et latin en français, et dont les œuvres, nous le verrons, ne laissent pas de donner quelque prise à cette accusation, — parce que la doctrine est une chose, et l'application en est une autre, — sont au contraire, dans la *Défense et Illustration*, plus indépendants que leurs critiques eux-mêmes de cette antiquité gréco-latine. Ils en sont plus émancipés que ne le seront Voltaire ou Boileau ! Qu'on se rappelle seulement à ce propos la conclusion de leur opuscule.

Là donc, Français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine, et des serves dépouilles d'elle, comme vous avez fait plus d'une fois, ornez vos temples et autels. Ne craignez plus ces oies criardes, ce fier Manlie et ce traître Camille qui sous ombre de bonne foi vous surprennent tous nus, comptant la rançon du Capitole. Donnez en cette Grèce menteresse et y semez encore un coup la fameuse nation des Gallo-Grecs. Pillez-moi sans conscience les sacrés trésors de ce temple delphique, ainsi que vous avez fait autrefois ; et ne craignez plus ce muet Apollon, ses faux oracles, ni ses flèches rebouchées. Vous souvienne de votre antique Marseille, seconde Athènes, et de votre Hercule Gallique tirant les peuples après lui par leurs oreilles avec une chaîne attachée à sa langue.

Or, précisément, c'était ce que les latineurs et grécaniseurs, au sentiment de Ronsard et de Du Bellay, n'avaient pas fait jusqu'alors. Ces dépouilles de l'antiquité, ils ne se les étaient point « rendues serves », et, comme il dit ailleurs, ces sacrés trésors du temple delphique, nos rhétoriqueurs ne se les étaient point du tout « convertis en sang et nourriture ». On les avait vus s'efforcer de devenir eux-mêmes Latins et Grecs, au lieu que, de ces Grecs et de ces Latins, il eût fallu s'efforcer de faire des Français. S'il y a deux manières d'user de la tradition, dont la première est de s'y conformer judaïquement, et la seconde au contraire de n'en retenir que ce qu'il faut pour « la continuer » en la transformant, on avait pratiqué jusqu'ici la première. Mais la *Défense* n'était qu'un long et chaleureux plaidoyer en faveur de la seconde. On n'étudiera désormais le latin et le grec que pour apprendre d'eux à s'en passer un jour ; et, à ce propos, je ne sais si l'on fait assez de compte du curieux passage où Du Bellay l'a formellement déclaré :

Songeant beaucoup de fois[1] d'où provient que les hommes de ce siècle généralement sont moins savants en toutes sciences et de moindre prix que les anciens, entre beaucoup de raisons, je trouve celle-ci que j'oserai dire la principale : c'est l'étude des langues grecque et latine. Car, si le temps que nous consumons à apprendre lesdites langues était employé à l'étude des sciences, la nature certes n'est point devenue si brehaigne qu'elle n'enfantât de notre temps des Platons et des Aristotes. [*Illustration*, livre I, ch. x.]

Qu'est-ce à dire, sinon que l'imitation des anciens, nécessaire de ce que l'on appelle une « nécessité de

1. On notera qu'il joint ici l'exemple au précepte, et qu'il ne fait, dans ce passage, que traduire ou s'approprier, pour une fin particulière, le début du *De Oratore* de Cicéron : « *Cogitanti mihi sæpenumero*, » etc.

moyen », ne le sera donc pas toujours? que le temps viendra de ne plus aller à l'école? et qu'à vrai dire, en refusant d'y aller, c'est l'échéance de ce moment même qu'on recule?

On le voit : la contradiction n'est qu'apparente ou superficielle, entre le conseil que donne la *Défense* sur l'imitation des anciens, et l'ambition que l'auteur nourrit « d'amplifier et de magnifier la langue ». Il n'y en a pas davantage entre cette ambition, quoi qu'on en ait pu dire, et les conditions générales d'évolution ou de développement d'une langue. C'est Du Bellay qui a raison : une langue littéraire est ce que la font les hommes qui la parlent, ou plutôt qui l'écrivent.

Donc les langues ne sont nées d'elles-mêmes en façon d'herbes, de racines et d'arbres : les unes infirmes et débiles en leurs espèces, les autres saines et robustes et plus aptes à porter le faix des conceptions humaines, mais toute leur vertu est née au monde du vouloir et arbitre des mortelz... Il est vrai que par succession de temps *les unes, pour avoir été plus curieusement réglées, sont devenues plus riches que les autres*, mais cela ne se doit attribuer à la félicité desdites langues, ains au seul artifice et industrie des hommes. [*Illustration*, livre I, ch. I.]

Il a tort en ce qu'il dit de l'originelle ou première égalité des langues, et, tout au contraire, nous savons aujourd'hui qu'elles sont nées, les unes « infirmes et débiles en leurs espèces » et les autres « saines, robustes, et plus aptes » à porter la pensée. Le grec et le latin n'ont pas tous deux les mêmes qualités ni les mêmes défauts. Mais il a raison en ce qu'il dit du droit supérieur et du pouvoir effectif de l'écrivain sur la langue. Nous ne pouvons pas développer ou perfectionner une langue à l'encontre de ses aptitudes, mais ses aptitudes

sont plus étendues, plus diverses, moins limitées qu'on ne le croirait avant de les avoir cultivées; et, dans cette mesure, il est absolument vrai que ses grands écrivains sont les maîtres de son perfectionnement ou de son développement. Aussi, de toutes les idées de la *Défense*, aucune, et tout de suite, ne devait-elle devenir plus féconde en conséquences, ni plus caractéristique de l'esprit classique naissant. « Régler curieusement la langue », pour l'enrichir d'autant, telle allait être, chez tous nos écrivains, prosateurs ou poètes, l'une de leurs préoccupations les plus constantes. *Duas res gens Gallica industriosissime persequitur, rem militarem et argute loqui* : le trait de race allait reparaître; une évolution voulue, succéder à l'évolution naturelle de notre « vulgaire »; et cet effort de volonté contribuer, — pour quelle part, nous le verrons, — à la fortune de la littérature et des idées françaises.

On en pourrait presque dire autant de la doctrine de la distinction ou de la hiérarchie des genres, telle qu'elle commence à se préciser dans le manifeste de la Pléiade. Qu'est-ce qu'un « Genre littéraire »? Assurément les auteurs de la *Défense* ne se sont pas posé la question avec cette netteté; et ils ne le pouvaient pas. Ils ne pouvaient pas davantage distinguer nettement ces genres les uns des autres, et encore moins les classer. Pourtant, on ne laisse pas d'être surpris, à cet égard, du peu de cas que Ronsard et Du Bellay semblent avoir fait du théâtre.

Quant aux comédies et tragédies, si les rois et les républiques les vouloient restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les farces et les moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta langue, tu sais où tu en dois trouver les archétypes. [*Illustration*, livre II, ch. IV.]

C'est tout ce qu'ils en disent, sans plus; et peut-être n'en eussent-ils rien dit, s'ils n'avaient cru devoir répondre à ce passage de Thomas Sibilet dans son *Art poétique* :

La *Moralité* française représente en quelque chose la tragédie grecque et latine... Et si le Français s'était rangé à ce que la fin de la Moralité fût toujours triste et douloureuse, la Moralité serait tragédie. [*Art poétique*, éd. de 1548, p. 62.]

Il faut attendre que Jodelle, que la Péruse, que Grévin aient paru. Mais ce qu'en tout cas les auteurs de la *Défense* ont bien su, c'est qu'il n'est pas vrai que tous les « genres littéraires » se valent; et ce qu'ils ont affirmé, c'est qu'il y en a d'inférieurs.

O combien je désire voir sécher ces *Printemps*, chastier ces *Petites Jeunesses*, rabattre ces *Coups d'essai*, tarir ces *Fontaines*, bref abolir tous ces beaux titres assez suffisants pour dégoûter les lecteurs savants d'en lire davantage. Je ne souhaite moins que ces *Dépourvus*, ces *Bannis de liesse*, ces *Esclaves*, ces *Traverseurs* soient renvoyés à la table ronde, et ces belles petites devises aux gentilzhommes et damoiselles d'où on les a empruntées. Que dirai plus? Je supplie à Phébus Apollon que la France, après avoir été si longuement stérile, grosse de lui, enfante bientôt un poète dont le luth bien résonnant fasse taire ces enrouées cornemuses. [*Illustration*, livre II, ch. xi.]

Et ce qui est encore certain, c'est qu'en substituant aux « épisseries » des vieux rhétoriqueurs les genres des anciens, s'ils en ont, comme ils disaient en leur langue, « extollé » deux par-dessus les autres, l'*Ode* et le *Long poème français*, leur admiration ne s'est pas trompée tout à fait dans ses préférences.

Il est vrai qu'ils y ont ajouté le *Sonnet*, et nous avons dit quelle résistance l'innovation avait soulevée. Le sonnet, pour l'auteur du *Quintil Horatian*, avait premiè-

rement le tort d'être italien d'origine, étranger par conséquent, et de n'être, en second lieu, comme la ballade et le rondeau, qu'un poème à forme fixe, mais moins « savant » en ses « croisures ». Tout autre était l'avis de Ronsard et de Du Bellay.

Sonne-moi ces beaux sonnets, — disaient-ils à leur poète futur, — *non moins docte que plaisante invention italienne*, conforme de nom à l'*Ode* et différente d'elle, seulement pour ce que le sonnet a certains vers réglés et limitez, et l'*Ode* peut courir par toutes manières de vers librement... Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes italiens. [*Illustration*, livre II, ch. IV.]

On est d'ailleurs un peu étonné à ce propos que Du Bellay, qui connaissait Dante, ne l'ait pas cité au même rang que Pétrarque, si la *Vita Nuova* n'est qu'un *Canzoniere* mêlé de son propre commentaire; si c'est Dante qui, le premier peut-être, a bien vu que le sonnet n'était ou ne devait être qu'une forme ou une espèce du lyrisme; et si les *Canzoni* ou les *Ballate* de la *Vita Nuova* lui ont à lui-même, Du Bellay, dans ses *Vers lyriques*, servi plus souvent de modèles que les *Odes* d'Horace et surtout de Pindare[1]. Au reste, pour avoir « certains vers réglés et limités », le sonnet n'est pas plus que l'ode pindarique un poème à forme fixe, s'il convient, comme je le crois, de voir le caractère essentiel du poème à forme fixe dans le refrain, — *responsorium*, ainsi que le note encore Dante, — c'est-à-dire dans la répétition des mêmes mots,

1. Que Du Bellay connût Dante, c'est ce qui résulte de la mention qu'il en fait dans son Ode à Madame Marguerite : *D'escrire en sa langue*; et puisqu'il l'y rapproche de Bembo, il eût sans doute pu, et avec plus de raison, le rapprocher de Pétrarque. La *Vita Nuova* contient en effet quelques-uns des plus beaux sonnets de la langue italienne, moins sensuels que beaucoup de ceux de Pétrarque, plus platoniques en ce sens, et plus voisins enfin de l'inspiration générale de l'*Olive* de Du Bellay.

compliquée de l'effort que l'on fait pour que cette répétition de mots ne soit pas une répétition d'idées. Et bien loin que le dernier vers du sonnet, comme l'*Envoi* de la ballade ou le dernier vers du rondeau, le « ferme » pour ainsi parler, nous avons déjà dit qu'au contraire il l' « ouvrait » sur l'infini du rêve : un beau sonnet n'est beau de rien tant que de l'ouverture ou de l'ampleur de son dernier vers. C'est ce que les poètes de la Pléiade ont bien su. Nous ajouterons qu'en acclimatant sous notre ciel de France la forme étrangère du sonnet, ils n'ont pas seulement enrichi notre poésie d'une forme d'art aussi supérieure aux anciens genres à forme fixe qu'elle en était différente, mais ils ont fait preuve d'une juste reconnaissance envers leurs maîtres italiens; ils ont mêlé à l'imitation des anciens l'accent de « modernité » qui est celui de Dante ou de Pétrarque; et ils ont enfin rendu à l'inspiration personnelle du poète ce que l'on va voir que leur conception du *Long poème français* et de l'*Ode* même lui ravissait de liberté [1].

Telle en effet qu'ils l'ont conçue d'abord, dans la *Défense*, avec son appareil soi-disant pindarique, — strophe, antistrophe, épode, — l'*Ode* n'a guère de liberté que du côté de la science ou de l'érudition, et c'est ce qui explique assez bien qu'eux-mêmes, en en faisant tant d'éloge, semblent toutefois s'en être assez promptement fatigués. *Cantique*, *chant lyrique*, *Ode* ou *Chanson*, c'était tout un pour Thomas Sibilet et pour l'auteur du *Quintil*

1. On consultera sur l'histoire du sonnet : Hugues Vaganay : *Le sonnet en France et en Italie au XVIᵉ siècle*, Lyon, 1902, 1903, au siège des facultés catholiques; et Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Douai, 1903, Bruyère.

Horatian. Avec une rare inintelligence de ce qu'il disait, Sibilet recommandait aux jeunes studieux de « choisir le patron des *Odes* en Pindarus, poète grec, en Horace latin », et... en Saint-Gelais, « qui en était, disait-il, *auteur tant doux que divin* ». [*Art poétique*, p. 57.] Et sur la phrase de Du Bellay :

Chante-moi ces Odes inconnues encore de la Muse française,

l'auteur du *Quintil Horatian* répondait à son tour :

Vrai est que le nom d'*Ode* a été inconnu, comme pérégrin et grec écorché, et nouvellement inventé entre ceux qui, en changeant les noms cuident déguiser les choses ; mais le nom de *chant* et de *chanson* est bien connu et reçu comme français. [Ed. Person, 203.]

Quelle était donc, en réalité, la différence de la chanson et de l'*Ode* ? Ni Du Bellay, ni Ronsard ne se sont expliqués sur ce point, et ce qu'ils sentaient si profondément, les mots ne leur ont nulle part manqué plus cruellement pour le dire. Si l'on en croyait Ronsard, dans la *Préface* un peu naïve de ses *Odes*, l'objet de l'*Ode* serait la louange des hommes constitués en « honneurs », et

s'il ne connaît en eux chose qui soit digne de grande recommandation, le poète doit entrer dans leur race, et là chercher quelqu'un de leurs aïeux, jadis braves et vaillans, ou les honorer par le titre de leur pays, ou de quelque heureuse fortune survenue soit à eux, soit aux leurs, ou par autres vagabondes digressions, industrieusement brouillant ores ceci, ores cela.

On ne peut là-dessus s'empêcher d'admirer la générosité de ceux qui l'ont récompensé ou remercié de les avoir loués de la sorte ! A moins peut-être que les rois, princes et cardinaux ne lisent pas beaucoup les *Préfaces !* Du Bellay, lui, moins flatteur, mais, en vérité, plus pindarique encore, recommande au poète qu'il n'y ait, dans

ses *Odes*, « vers où n'apparaissent quelques vestiges de rare et antique érudition ». Et, un peu plus loin :

Prens bien garde que ce genre de poème soit éloigné du vulgaire, et illustré de mots propres, et épithètes non oisifs, orné de graves sentences, et varié de toutes manières de couleurs et ornements poétiques. [*Illustration*, livre II, ch. IV.]

Nulle recommandation ne pouvait être alors plus dangereuse à suivre : l'*Ode*, ainsi définie, n'apparaissait proprement que comme une chanson de pédant. Et il est bien vrai qu'elle est souvent cela dans Horace, mais, dès le temps de la Pléiade, il semble qu'elle pût être quelque chose d'autre ou de plus; de moins « artificiel », de plus libre, de plus intérieur au poète; et c'est encore ce que ne semblent pas avoir très bien vu les auteurs de la *Défense et Illustration*.

Ont-ils mieux défini le *Long poème françois*, par des traits plus caractéristiques et plus essentiels ? Ce que du moins il convient d'observer sur ce point, c'est qu'ils l'ont conçu, très savant, comme l'*Ode*, mais plus libre cependant que l'*Ode*, et plutôt sur le modèle du *Roland furieux* que de l'*Énéide* ou de l'*Iliade*.

Comme un Arioste, italien, — dit la *Défense* à ce propos, — qui a bien voulu emprunter de notre langue les noms et l'histoire de son poème, choisis-moi quelqu'un de ces beaux vieux romans français, comme un Lancelot, un Tristan, ou autres, et en fais une admirable Iliade et laborieuse Énéide. [*Illustration*, livre II, ch. V.]

Une « *admirable* Iliade » et une « *laborieuse* Énéide » : voilà qui est bien vu et finement senti! Il ne craindrait d'ailleurs pas, « n'était la sainteté des vieux poèmes », de comparer « un Arioste... à un Homère et à un Virgile »; et c'est encore justement rendre hommage à l'Italie. Le

rôle de l'influence italienne a été pour le moins aussi considérable, dans la formation de la poétique de la Pléiade, que celui de l'influence antique. Remarquons même à ce propos que, si Ronsard a, dans sa *Franciade*, pour des raisons que l'on verra, préféré le sujet des « origines françaises » à celui des *Amadis* ou de *la Table Ronde*, et s'il y a fait, selon son habitude, à l'antiquité de larges emprunts, un autre grand Italien, quelques années plus tard, Torquato Tasso, dans sa *Jérusalem*, exécutera son poème, si je puis ainsi dire, dans les données générales de la *Défense*, et, d'une heureuse combinaison de l'histoire avec les « vieux romans français », fera sortir un chef-d'œuvre. Mais ici encore, malheureusement, Ronsard et Du Bellay ont manqué de précision. Ils en ont manqué à ce point, sur cet article du « long poème françois », que c'est même un des rares chapitres de la *Défense* où l'aigre censeur du *Quintil Horatian* n'ait trouvé ni une idée ni un mot à reprendre. Et nous, pour achever de caractériser la poétique de la Pléiade, c'est ce qui nous amène à nous demander ce que Ronsard et ses amis, dans ces belles formes, dont ils ont si bien apprécié la valeur esthétique, ont donc prétendu que l'on mît, quel contenu dans ce contenant d'un dessin si savant et si pur, et quelles idées, quels sentiments, quelle liqueur dans ces amphores ?

III

On ne serait pas juste, si l'on répondait d'un mot trop général qu'ils ont prétendu que l'on y versât de « l'enthousiasme » ; et on a déjà vu qu'au contraire, tout en accor-

dant beaucoup à leur poète, ils ont aussi exigé beaucoup de lui. Leur poète sera laborieux et savant ; il faudra qu'il possède l'encyclopédie des connaissances de son temps ; et les philosophes ne lui seront pas moins familiers que les poètes eux-mêmes, ses modèles et ses maîtres.

Quant aux figures des sentences, des mots, et toutes les autres parties de l'élocution, les lieux de commisération, de joie, de tristesse, et d'ire, et toutes autres commotions de l'âme, je n'en parle point après un si grand nombre d'excellens philosophes et orateurs qui en ont traité, et que *je veux avoir esté bien lus et relus de notre poète*, premier qu'il entreprenne quelque haut et excellent ouvrage. [*Illustration*, livre II, ch. IX.]

Même la science proprement dite, — ou ce que nous appelons aujourd'hui de ce nom, mathématiques, astronomie, physique, histoire naturelle, — ne lui sera pas étrangère ; et comme autrefois Aratus, il devra pouvoir décrire les *Phénomènes* et les *Météores*, ou comme Callimaque, en sa *Chevelure de Bérénice*, mêler habilement l'érotisme et l'astronomie. Quelques *Hymnes* de Ronsard seront vraiment de la poésie philosophique, et le *Microcosme* de Maurice Scève, qui ne paraîtra qu'en 1562, sera l'abrégé des connaissances de son temps. Pontus de Tyard abandonnera les vers pour la prose, et traitera, dans son *Premier Curieux*, de « la Nature du monde et de ses Parties ». Il est, nous l'avons dit, le philosophe de la Pléiade. Et, nous l'avons également vu, cette « philosophie » ne se bornera point aux spéculations de la métaphysique et de la morale, mais elle descendra au détail des arts ou des métiers mêmes. Elle sera curieuse du langage et des occupations des « ouvriers, laboureurs mêmes et toutes sortes de gens mécaniques ».

Un pas encore, et ce serait déjà le réalisme de l'obser-

vation, et de fait, il s'en faut de bien peu que Ronsard n'y voie une loi de l'art.

Tu imiteras les effets de la nature en toutes tes descriptions suivant Homère. Car, s'il fait bouillir de l'eau en un chaudron, tu le verras premier fendre son bois, puis l'allumer et le souffler, puis la flamme environner la panse du chaudron tout alentour, et l'écume de l'eau se blanchir et s'enfler à gros bouillons avec un grand bruit, et ainsi de toutes les autres choses. [*Préface de la Franciade*.]

Il avait déjà dit, dans la *Préface* de ses *Odes* :

Je suis de cette opinion que nulle poésie ne se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens que pour être inconstante et variable en ses perfections.

Mais, de ce qu'il disait là, sans doute n'avait-il pas entrevu la portée, ni même le vrai sens, car eût-il, en ce cas, ajouté :

qu'en telle imitation de la nature, consiste toute l'âme de la poésie héroïque, laquelle n'est qu'un enthousiasme et fureur d'un jeune cerveau ?

Nous en revenons donc à « l'enthousiasme » comme principe ou comme thème de l'inspiration du poète, et au « désir de l'immortalité », *perpetuandi nominis desiderium*, comme immortel aliment de cet enthousiasme lui-même.

Cherche un renom qui les âges surmonte,
Un bruit qui dure, une gloire qui monte
Jusques aux Cieux, et tente à cet effet
Si tu veux être un poète parfait
Mille sujets de mille et mille modes
Chants pastoraux, hymnes, poèmes, odes.
Fuyant surtout ces vulgaires façons
Ces vers sans art, ces nouvelles chansons

Qui n'auront bruit à la suite des âges
Qu'entre les mains des filles et des pages.
. . . .
Par ce chemin, loin des touches menues,
A branche d'aile on vole outre les nues,
Se couronnant à la postérité
Des rameaux saints de l'immortalité.

Entre tant d'expressions que Ronsard a laissées du même sentiment, si nous choisissons celle-ci, c'est qu'il n'y en a pas qui se rapporte mieux à ce passage de la *Défense* :

Les allèchements de Vénus, la gueule, les otieuses plumes ont chassé d'entre les hommes tout désir de l'immortalité... mais quelque infélicité de siècle où nous soyons, ne laisse pourtant à entreprendre une œuvre digne de toi, espère le fruit de ton labeur de l'incorruptible et non envieuse postérité : c'est la gloire, seule échelle par les degrés laquelle les mortels d'un pied léger montent au ciel, et se font compagnons des Dieux. [*Illustration*, livre II, ch. v.]

Ni l'un ni l'autre n'a jamais douté que ce sentiment, très généreux d'ailleurs, pût suffire à soutenir, et, — quelque sujet qu'il traitât, — à renouveler l'inspiration du poète.

Ils y en ont ajouté cependant un autre, qui est l'amour de la patrie française, et on sait, à ce propos, que Du Bellay a passé longtemps pour avoir introduit le premier ce mot même de « *Patrie* » dans notre langue. C'est précisément dans la dédicace de la *Défense* à son puissant parent et patron, « Monseigneur le révérendissime cardinal Du Bellay ; » et l'auteur du *Quintil Horatian* lui avait même fait là-dessus une chicane étrange. « Qui a *Pays* n'a que faire de *Patrie* », lui disait-il; et il en donnait cette surprenante raison que *Patrie* n'était qu'une « escor-

cherie du latin, » et le vrai mot français était *Pays*, qui venait de « fontaine grecque » ! Mais s'il est aujourd'hui certain que Du Bellay n'est pas le premier qui se soit servi du mot, les pages les plus éloquentes de la *Défense*, — et, en particulier, tout un chapitre qu'il a consacré : *Aux louanges de la France*, le douzième de la seconde partie, — sont là pour attester qu'il a vraiment vu, comme Ronsard, dans la rénovation de la poésie française, une tâche que nous appellerions aujourd'hui « patriotique ». Contemporain de l'*Hymne à la France* de Ronsard, 1549, le passage qui commence par ces mots : « Je ne parlerai ici de la tempérie de l'air, fertilité de la terre, et abondance de tous genres de fruits », — ce passage, comme l'*Hymne* de Ronsard, peut bien être, et je le crois, imité de l'éloge de l'Italie dans les *Géorgiques : Salve, magna parens frugum*, mais l'accent n'en est pas moins personnel à Ronsard et à Du Bellay ; et c'était la première fois qu'il se faisait entendre ; et on pourrait dire qu'en la résumant, cette dernière observation symbolise toute leur poétique. Ils ont estimé que, de l'entreprise qu'ils tentaient, l'enrichissement qui résulterait pour la langue nationale serait lui-même une extension du nom, et un accroissement de la grandeur française.

Aussi, de tous les reproches que leurs adversaires leur ont adressés, n'en est-il pas de moins fondé, de plus injuste, de plus contraire à la vérité que celui d'avoir, en important des « genres étrangers » dans une littérature jusqu'à eux prétendûment nationale, détourné cette littérature elle-même de ses vraies destinées. L'opposition des Sibilet, des Fontaine, des Aneau, de tant d'autres encore à la « poétique de la Pléiade » a été plus que l'opposition

d'une école dérangée dans ses habitudes, ou dépossédée de son public et de son antique réputation, mais il y faut reconnaître l'opposition de l'esprit du moyen âge à celui de la Renaissance. Non seulement ils n'ont pas vu qu'en dépit des apparences, ces admirateurs des anciens étaient à leur date les vrais modernes, mais ils n'ont pas compris qu'en essayant de ravir à l'Italie et à l'antiquité la gloire de l'art et de la poésie pour les transporter à la France, c'était encore les Ronsard et les Du Bellay qui travaillaient dans l'intérêt et pour le profit de la patrie commune. De telle sorte que la contradiction qu'on a cru trouver entre les doctrines de la Pléiade sur l' « imitation des anciens », et son ambition de « magnifier la langue », non seulement n'en est pas une, mais au contraire, la prétendue contradiction est l'âme même de cette « poétique ». En 1550, on ne pouvait rien faire de plus « français » en poésie que de se mettre à l'école de l'Italie et de l'antiquité, si l'on ne pouvait rien faire qui pût être plus favorable au développement de l'esprit français, et, rien que de l'avoir tenté, c'est ce qui suffirait pour donner, à la *Défense et Illustration de la langue française*, une importance unique dans notre histoire littéraire.

C'est ce qui en fait également l'originalité. La *Défense et Illustration de la langue française* n'est peut-être dans le détail qu'une « mosaïque » ou un « centon[1] », un de ces textes rares qui font la joie des annotateurs, pour la quantité de « rapprochements » qu'ils suggèrent, et l'étalage d'érudition que l'on y peut comme suspendre à chaque phrase et presque à chaque mot. Et en effet, ce

1. Voyez encore à cet égard le livre déjà cité de M. Henri Chamard : *Joachim Du Bellay*, Lille, 1900, Le Bigot.

n'est pas Du Bellay qui a dit que l'*Ode* aurait pour matière « les louanges des Dieux et des hommes vertueux, le discours fatal des choses mondaines, la sollicitude des jeunes hommes, et l'amour et les vins libres, et toute bonne chère », c'est Horace :

Musa dedit fidibus Divos puerosque Deorum,
Et juvenum curas et libera vina referre.

Ce n'est point Du Bellay qui a dit, ni Ronsard, « que la plus grande part de l'art est sans doute contenue dans l'imitation », c'est Quintilien : *Non dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione.* Et ce n'est pas seulement de Quintilien ou d'Horace que la *Défense et Illustration* s'inspire, c'est de Cicéron, c'est de Virgile, c'est de Vida : j'ajouterai même à ces noms, si l'on veut, celui du Trissin et celui de Dante. Les auteurs de la *Défense* ont-ils connu le *De vulgari Eloquio* ? Si le texte original, en latin, n'en a paru pour la première fois qu'en 1557, on en avait publié, dès 1529, une traduction italienne, à Vicence, et l'auteur en était précisément le Trissin. Mais, après cela, les emprunts de Du Bellay pourraient être plus nombreux encore, et l'originalité de son opuscule n'en être pas diminuée. C'est qu'une idée première, et une idée maîtresse, lui a dicté, comme à Ronsard, le choix de ses emprunts. Pour la traduire, ils ont eux-mêmes usé du trésor de l'antiquité, comme ils eussent voulu qu'on en usât, librement, et sans scrupule. L'originalité n'a pas consisté pour eux à dire des choses qui n'eussent pas été dites, et dont personne avant eux ne se fût avisé ; mais au contraire, ils ont eu la prétention de ne rien avancer que sur l'autorité des

maîtres, et ils se fussent crus moins sûrs de la valeur de leurs leçons, si elles avaient été uniquement leurs. Ils ne se sont pas piqués, comme critiques, d'inventer, mais au contraire de rétablir dans ses droits la vérité méconnue. Et, comme enfin les moyens qu'ils ont crus propres à la rétablir étaient *relatifs* des circonstances où ils écrivaient, des doctrines qu'ils attaquaient, de leurs idées ou de leurs goûts personnels, leur originalité reparaît ainsi jusque dans leurs imitations.

Il s'agit de les étudier maintenant dans leurs œuvres poétiques, et d'examiner ce que cette « poétique, » dont nous venons d'essayer de donner une idée générale, — et pour ainsi dire commune à l'école entière, — est devenue aux mains d'un Du Bellay lui-même, d'un Ronsard ou d'un Baïf.

CHAPITRE III

JOACHIM DU BELLAY

Car, ce n'est pas tout que de donner des conseils ou des leçons, mais il est bon d'y joindre des exemples; « on connaît l'arbre à ses fruits »; et, dans l'histoire de la littérature ou de l'art, ce sont les œuvres qui jugent finalement les doctrines. C'est ce qu'avait bien compris le principal auteur de la *Défense*, Joachim du Bellay; et c'est pourquoi la publication de son manifeste avait été presque aussitôt suivie, dans la même année 1549, de celle de son *Olive*, en cinquante sonnets, et de ses premières *Odes*. Encouragé par le succès, le poète avait redoublé. Un second recueil avait donc paru, sous le titre de : *Recueil de poésie, présenté à très illustre Princesse Madame Marguerite, sœur unique du Roy*; suivi lui-même, en 1550, d'une seconde édition de l'*Olive*, — portée de cinquante sonnets à cent quinze; — et, deux ans plus tard, d'un troisième recueil : *Le Quatrième livre de l'Énéide, traduit en vers français... et autres œuvres*

de l'invention du translateur. Mais, déjà celui-ci se terminait par un *Adieu aux Muses* :

> Adieu, ma Lyre, adieu les sons
> De tes inutiles chansons,
> . . . .
> J'ai trop à ces jeux asservie
> La meilleure part de ma vie [1].

Qu'était-ce à dire? et, quoique cet *Adieu* fût d'ailleurs imité ou paraphrasé du latin de Georges Buchanan, quatre ans avaient-ils donc suffi pour décourager de ses ambitieuses espérances l'auteur si jeune encore de la *Défense et Illustration*?

I

On serait tenté de le croire; et il est certain que, si Du Bellay n'était l'auteur que de ces trois recueils, son œuvre ne tiendrait assurément pas le rang qu'elle occupe dans l'histoire de notre poésie. Hâtons-nous seulement d'ajouter que ce ne serait pas une raison de la dédaigner, et la valeur littéraire du *Recueil* ou de l'*Olive* fût-elle encore plus médiocre, la signification historique ne laisserait pas d'en avoir son intérêt et son importance.

A la vérité, l'*Olive* n'est tout entière qu'un recueil de traductions ou d'imitations, et on peut douter aujourd'hui que Du Bellay soit l' « inventeur » d'un seul de ses sonnets! L'un des plus beaux, et le plus souvent cité, le 113e :

> Si notre vie est moins qu'une journée
> En l'éternel...

1. Le texte que nous suivons dans ce chapitre pour les citations de Du Bellay est celui de l'édition de 1561.

ne lui appartient même pas [1]; et des cent quatorze autres, non seulement on connaît tous ceux qu'il a imités de Pétrarque ou de l'Arioste, mais nous ne craindrions pas d'avancer que, tôt ou tard, on retrouvera, dans quelque recueil italien, ceux dont les originaux nous sont encore inconnus. On aimerait là-dessus que le poète, plus modeste ou plus sincère, n'eût pas écrit si fièrement, dans la *Préface* de cette même *Olive* : « Si par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelques traits en la fantaisie, *qui après*, venant à exposer mes petites conceptions, selon les occasions qui m'en sont données, *me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ils ne me reviennent en la mémoire*, doit-on pour cette raison les appeler pièces rapportées? » L'euphémisme est ingénieux, sans doute, et amusant, de ces traits, « qui lui coulent plus facilement de la plume qu'ils ne lui reviennent en mémoire ». Mais a-t-on vraiment, sans s'en douter, la mémoire si précise et si littérale? et des sonnets entiers, qui ne sont point de vous, vous « coulent-ils de la plume » avec tant de naïve et inconsciente facilité?

Ajoutez que ce ne sont pas les Italiens seulement dont il s'est inspiré, mais aussi les Français, nos Lyonnais, Pontus de Tyard et Maurice Scève. La Délie de Scève, nous l'avons dit, est la première de ces maîtresses réelles ou imaginaires qu'un poète ait chantées dans un recueil consacré tout entier à leur gloire; et puisque, d'autre part, il n'y a pas moins de platonisme que de pétrar-

1. C'est ce qu'a montré tout récemment M. Vianey, professeur à l'Université de Montpellier.

quisme proprement dit dans l'*Olive* de Du Bellay, il n'a fait en ce point que suivre encore Scève et Pontus de Tyard, dont le premier livre d'*Erreurs Amoureuses* avait paru vers la fin de l'année 1549, — c'est-à-dire entre la première édition de l'*Olive*, à cinquante sonnets, et la seconde, celle de 1550, à cent quinze. Observons de plus que, si le nom d'*Olive* fait songer à la *Laure* de Pétrarque, il passe en même temps pour être l'anagramme du nom d'une demoiselle de *Viole*, comme *Délie*, nous l'avons vu, était l'anagramme de *l'Idée*. Et puisque enfin, dans le *Canzoniere* de Pétrarque, les sonnets sont entremêlés de *Canzoni*, de ballades [1] et de madrigaux, c'est encore Scève qui avait le premier consacré l'habitude, avec ses 449 dizains, de composer tout le poème d'amour en vers de la même mesure et en pièces de la même facture.

Toutes ces imitations, dont l'art ingénieux nous semble peu compatible avec la spontanéité des sentiments qu'inspire un véritable amour, ont fait douter de la réalité de Mlle de Viole; et, d'une manière générale, toutes ces Délie, ces Olive, ces Pasithée, ces Cassandre, ces Francine n'ayant peut-être pas existé, on en a conclu que tous ces poèmes en leur honneur, à commencer par l'*Olive*, n'étaient que de la rhétorique. C'est ce qu'il convient d'examiner. Mlle de Viole n'a peut-être pas existé, et, à

1. Il ne faut pas d'ailleurs confondre la *Ballata* de Pétrarque et de Dante avec celle de nos Villon ou de nos Eustache Deschamps. On en trouvera la définition dans le *De Vulgari Eloquio*, et des modèles dans la *Vita Nuova* :

Ballata, io vo' che tu ritruovi Amore...

La *Ballade* écossaise, anglaise ou allemande, — la ballade légendaire, celle de Bürger ou de Schiller, — est encore une troisième espèce, qui n'a rien de commun avec les deux autres.

vrai dire, les grâces apprêtées ou convenues dont Du Bellay la pare en ses sonnets nous donnent plutôt l'idée de quelque « amante en l'air ». Mais il ne faut pas oublier que cette idéalisation de la personne était une condition du genre ; qu'elle en était même l'objet ; et surtout, il n'en faut pas conclure trop vite que les sonnets de Pontus de Tyard ou de Du Bellay n'aient pas été ce qu'on appelle aujourd'hui « vécus ».

Souvenons-nous ici des doctrines de la *Défense*. Ni Du Bellay ni Ronsard, en écrivant leurs *Odes* ou leurs *Amours*, ne se sont proposé de se prendre eux-mêmes pour sujets de leurs vers, et ce n'est pas du tout dans l'expression de leur personnalité qu'ils ont vu la définition du lyrisme. On les juge donc mal, et, quelque jugement que l'on en fasse, on les juge à contresens quand on les juge sur une intention qui n'a pas été la leur, et notamment quand on apporte à la lecture de leurs poésies amoureuses des préjugés qui ne répondent ni à leur conception de la poésie ni à leur conception de l'amour. Servons-nous à ce propos d'une expression plus moderne qu'eux-mêmes : « classiques », en ce point, et déjà contemporains de tels poètes qui ne viendront que longtemps après eux, ils n'ont prétendu qu'à revêtir d'une belle forme d'art des sentiments généraux ; et ce sont bien des lyriques, mais ce sont surtout des humanistes, et des artistes, qu'il nous faut voir en eux.

Seul et pensif par la déserte plaine,
Rêvant au bien qui me fait douloureux,
Les longs baisers des colombs amoureux,
Par leur plaisir firent croître ma peine !

Heureux oiseaux ! que votre vie est pleine,
De grand'douceur ! O baisers savoureux !

O moi, deux fois et trois fois malheureux
Qui n'ai plaisir que d'espérance vaine!

Voyant encor sur les bords de mon fleuve,
Du cep lascif les longs embrassemens,
De mes vieux maux je fis nouvelle épreuve.

Suis-je donc veuf de mes sacrés rameaux?
O vigne heureuse! heureux enlacemens!
O bords heureux! ô trop heureux ormeaux.

L'exemple est sans doute caractéristique. Quand Du Bellay s'attarde amoureusement aux détails de ce joli sonnet, est-ce que vraiment il songe à lui-même, ou à son « Olive »? ou, peut-être, est-ce qu'il essaye, comme nous dirions, de noter une « impression de nature »? En aucune manière! Il fait de l'art; il encadre un bas-relief antique dans l'architecture de ses vers, — « deux colombs amoureux qui se baisent », les « longs embrassements d'un cep lascif » autour d'un ormeau; — et, de même qu'au sculpteur ou au peintre, ses sentiments ou ses idées ne lui servent que d'un prétexte à faire briller toute la virtuosité de son exécution. On aurait d'ailleurs tort de le lui reprocher. Il fallait commencer par le commencement, et se rendre maître de la langue et du vers avant que de vouloir leur faire exprimer des idées.

Notons encore un autre trait, — et disons que si la Délie de Scève ou l'Olive de Du Bellay n'avaient peut-être jamais existé, ce ne serait pas une raison de nier la sincérité des sentiments du poète. Laure de Noves elle-même a-t-elle été l'unique inspiratrice des *Sonnets* de Pétrarque? Mais plutôt, je croirais qu'il lui a rapporté, comme à une maîtresse idéale ou fictive, la diversité de ses sensations ou de ses désirs d'amour. En tout

cas, c'est ce que nous pouvons dire, et avec bien plus de certitude encore, de nos poètes de la Pléiade. Leurs amours n'ont pas été précisément des amours imaginaires; ils ont connu, ils ont éprouvé la joie ou le désespoir d'aimer. Les vertus ou les grâces qu'ils ont chantées dans leurs Cassandres ou dans leurs Pasithées, ils en ont vraiment subi l'influence, le charme insinuant ou vainqueur, et, pour n'avoir pas toujours été très aristocratiques, peut-être, ou pour s'être même adressées quelquefois à des « objets » un peu vulgaires, leurs expériences passionnelles n'en ont pas été moins réelles. Ils les ont alors épurées, spiritualisées, idéalisées, chacun d'eux à sa manière, mais tous en se composant, ou en choisissant autour d'eux une idole qui ne fût pas indigne de l'ardeur de leurs soupirs ou de l'excès de leurs lamentations. Leur amour a créé son objet, la fonction a créé son organe; et n'est-ce pas nous qui sommes un peu grossiers de ne voir qu'artifice, rhétorique ou convention, dans ce procédé d'art? Pour ma part, je dirais volontiers qu'il n'y en a pas de plus légitime, s'il n'y en a guère dont la souplesse et la largeur puissent mieux concilier les exigences de l' « imitation », et les droits de l'idéal. Chez nous, — comme en Italie d'ailleurs et comme en Grèce, — l'art classique a toujours maintenu son droit de « perfectionner la nature », et d'apprendre d'elle à la dépasser. On aime la femme que l'on peut, et on la pare des perfections qu'on lui prête sur le modèle de celle que l'on n'ose aborder.

Enfin un autre souci d'art apparaît dans les sonnets de l'*Olive*, et c'est celui de la composition. On ne peut pas dire que l'*Olive* soit un « poème », et elle est cepen-

dant quelque chose de plus qu'un « recueil de sonnets ». Du Bellay n'a pas emprunté au hasard, mais une idée l'a guidé dans son choix. L'*Olive* est vraiment une histoire d'amour qui va, par tous les chemins d'une passion tour à tour heureuse ou contrariée, de sa naissance première à la conversion de l'amant :

O Seigneur Dieu, qui pour l'humaine race
As été seul de ton père envoyé,
Guide les pas de ce cœur dévoyé,
L'acheminant au sentier de ta grâce!

Tu as premier du ciel ouvert la trace,
Par toi la mort a son dard estuyé,
Console donc cet esprit ennuyé.
Que la douleur de mes péchés embrasse.

Viens, et le bras de ton secours apporte
A ma raison, qui n'est pas assez forte;
Viens éveiller ce mien esprit dormant;

D'un nouveau feu brûle-moi jusqu'à l'âme,
Tant que l'ardeur de ta céleste flamme,
Fasse oublier de l'autre le tourment.

Ce n'est pas sans une évidente intention que le poète a placé ce sonnet tout à la fin de son recueil; qu'il l'a fait suivre de trois ou quatre autres que l'on pourrait appeler également « chrétiens »; et qu'il s'est servi de son « christianisme », en vrai néo-platonicien, comme d'un passage à son « idéalisme ».

Dedans le clos des occultes idées,
Au grand troupeau des âmes immortelles
Le prévoyant a choisi les plus belles,
Pour être à lui par lui-même guidées...

Ce sonnet, moins connu, qui précède immédiatement le sonnet de l'*Idée*, l'explique ou plutôt lui donne une valeur nouvelle. Et on ne le comprend pas mieux, ni autre-

ment qu'on ne faisait, mais on s'avise alors du caractère « original » des emprunts de Du Bellay. Si l'originalité n'est pas dans le détail, elle est dans cet ordre ou dans cet arrangement dont il semble qu'en notre langue l'auteur de l'*Olive* ait l'un des premiers soupçonné le pouvoir. C'est bien un « monument » qu'il a voulu élever, mais il n'en revendique pour lui que l'ordonnance, que l'architecture, et, soucieux de n'y employer que des matériaux de choix, il s'étonnerait volontiers qu'on lui fasse un reproche de les avoir empruntés à Pétrarque. Rien encore n'était plus conforme aux doctrines de la *Défense et Illustration*, ni déjà ne ressemblait davantage à la théorie classique de l'invention et ne la préparait de plus loin.

Les *Vers Lyriques* de Du Bellay sont en général très inférieurs aux sonnets de son *Olive*. Nous avons déjà cité l'*Ode* à Mme Marguerite, sœur d'Henri II : *D'escrire en sa langue*; et l'*Ode* à son ami Bouju : *De l'immortalité des poétes*. Il y met sa *Défense* en vers, à moins que, comme nous l'avons dit, ce ne soient ses vers qu'il eût mis en prose dans sa *Défense*. La plupart de ses autres *Odes*, quand elles ne sont pas l'emphatique éloge de quelque grand personnage, roulent sur des lieux communs de morale, — tels que l'*Inconstance des choses* ou *les Misères humaines*, — dont la banalité ne se relève ou ne se particularise ni de l'éclat de l'expression ni de l'ampleur du souffle. La langue de la poésie, dans les *Vers Lyriques* de Du Bellay, s'exerce à l'expression des idées générales, et en ce sens on peut dire que ses *Odes* achèvent d'éclaircir ou de préciser les intentions de son manifeste. Mais il leur manque d'être lyriques. On dirait des

essais d'écolier. *Serpit humi tutus!* Il a l'haleine courte et le vol incertain. « L'engin de ses ailes, — pour parler son langage, — ne le guinde » qu'à peine de quelques pieds au-dessus du sol; il hésite; et de peur de s'exposer sans doute à quelque chute retentissante, il se résigne finalement à ramper. On est surpris à ce propos, qu'au lieu de s'acharner contre la prose de la *Défense et Illustration*, qui est parfois fort belle, ses adversaires, plus habiles ou plus malicieux, ne se soient pas contentés d'opposer ses *Vers Lyriques* à ses conseils, et la faiblesse de ses inspirations à la grandeur de ses ambitions.

Il sentit le contraste; et c'est alors qu'il se rejeta sur cet exercice de la traduction, dont il avait lui-même tant médit dans sa *Défense*.

Ne sentant plus la première ardeur de cet enthousiasme qui me faisait librement courir par la carrière de mes inventions, — écrivait-il, en 1552, à son ami Jean de Morel, — je me suis converti à retracer les pas des anciens, exercice de plus ennuyeux labeur que d'allégresse d'esprit, comme celui qui pour me donner du tout en proie au soin de mes affaires, tâche peu à peu à me retirer du doux étude poétique. [*Traductions et Inventions*, Dédicace à Jean de Morel, Ambrunois.]

Il disait vrai, d'ailleurs, en parlant de l'obligation où les événements l'avaient réduit « de se donner en proie au soin de ses affaires ». La protection ou la faveur même dont l'honorait Madame Marguerite ne l'avait pas tiré de la condition très modeste où il végétait. On ne l'avait couché sur l'état d'aucune maison royale ou princière. Son frère, — le même frère qui jadis l'avait si négligemment élevé, — venait de mourir en lui laissant la charge et la tutelle d'un tout jeune orphelin. La succession était embrouillée. Il s'en suivait des ennuis, des tracas, des

procès. La maladie le minait. Son plaisir même diminuait à « retracer les pas des anciens »; il injuriait jusqu'aux Muses :

Vous trompez, ô mignardes sœurs,
La jeunesse par vos douceurs,
Qui fuit le Palais pour élire,
Les vaines chansons de la lyre.
Vous corrompez les ans de ceux
Qui sous l'ombrage paresseux
Laissent languir efféminée,
La force aux armes destinée.

La plainte prenait un accent plus personnel encore, plus poignant, dans la *Complainte du Désespéré*; il y enviait :

.... La créature
Qui a fait sa sépulture,
Dans le ventre maternel;

il s'y lamentait de ses infirmités, de ses déceptions, de ses souffrances; il y songeait même au suicide :

Sus, mon âme, tourne arrière,
Et borne ici la carrière
De tes ingrates douleurs,
Il est temps de faire épreuve,
Si après la mort on treuve
La fin de tant de malheurs.

Mais deux sentiments le soutenaient dans sa détresse : une foi très sincère, — dont on retrouve l'expression dans son *Hymne chrétien*, dans sa *Lyre chrétienne*, dans son poème de la *Monomachie de Goliath et de David*; — et, ce qui est moins chrétien, je ne sais quel besoin de ne pas mourir « sans vengeance ».

Soit donc ma Lyre un arc turquois,

disait-il dans les derniers vers de son *Adieu aux Muses* :

Mon archet devienne un carquois
Et les vers que plus je n'adore
Puissent traits devenir encore!

C'est sur ces entrefaites que son puissant parent, le cardinal Du Bellay, rentré en grâce auprès d'Henri II, et chargé d'une mission en cour de Rome, lui proposait de l'emmener avec lui. Joachim s'empressait d'accepter; rien ne le retenait en France, pas même une Olive à célébrer encore; et, comme il suffit de peu de chose à retourner une âme de poète, jamais la vie ne lui avait paru plus riante qu'en ce jour du mois de mai 1553 où il partit pour la « Ville Éternelle ».

II

Son séjour y dura quatre ans, ou un peu davantage, (1553-1558), qu'il y passa plutôt, semble-t-il, en domestique ou en intendant du cardinal, qu'en « neveu de son oncle ». Il n'y a rien, hélas! dont nous soyons moins fiers, ordinairement, que de nos parents pauvres, et notre poète eut d'abord moins à se louer du cardinal Du Bellay qu'autrefois Rabelais. Mais il faut convenir aussi que la faute en fut principalement à son malheureux caractère. Il était né mélancolique, et la vie ne lui avait guère souri jusqu'alors. Très fier, nous l'avons dit, de sa naissance et de l'illustration de son nom, il ressentait profondément l'humiliation de n'avoir pas de quoi les soutenir. Il se consolait mal d'avoir vu son rêve de gloire s'évanouir si vite en fumée. Mais surtout il était changeant

de sa nature, versatile, capricieux, fantasque, prompt à se dégoûter des hommes ou des choses ; et la mobilité de ses sentiments n'était peut-être égalée que par la sincérité avec laquelle il s'y abandonnait tour à tour. Avec la même franchise qu'il avait, dans sa *Défense*, attaqué les « poètes courtisans », il s'était lui-même fait l'un d'eux, dans un recueil qui n'est que *Prosphoneumatiques, Odes à la Reyne, au cardinal Du Bellay*, *à la comtesse de Tonnerre*, *à M. de Boisdauphin*, *maître d'hôtel du roy* ; et, d'avoir composé presque religieusement son *Olive*, sous l'inspiration de Pétrarque, cela ne l'avait pas empêché d'écrire toute une pièce, et l'une de ses meilleures : *Contre les Pétrarquistes.* Pareillement encore, dans sa *Lyre chrétienne*, dieux et déesses de l'antique Olympe, après les avoir tant célébrés, peu s'en fallait, qu'obéissant à un accès de rigorisme étrange, il ne fît au poète un crime d'oser désormais les chanter. Et tout à l'heure, ou à l'instant même, ne venons-nous pas de le voir passer du désespoir le plus profond à la plus entière allégresse ? Il est vrai que, s'il n'y a pas de disposition d'esprit qui soit plus propre à faire le malheur d'un homme, en le donnant comme en proie perpétuelle à ses impressions les plus fugitives, il n'y en a pas non plus qui soit plus favorable au développement de la sensibilité poétique. Et c'est ainsi que, de l'auteur de l'*Olive* et des *Vers Lyriques*, le séjour de Rome, les ennuis mêmes de sa situation, et les tracas de sa vie domestique allaient dégager un nouveau Du Bellay.

Aucun de nos Français, en son temps, n'a mieux senti la grandeur de Rome, non seulement en poète, mais vraiment en artiste, ne l'a plus admirée dans la splendeur de

ses ruines, n'en a rendu plus éloquemment l'incomparable majesté.

Telle que dans son char la Bérécynthienne,
Couronnée de tours, et joyeuse d'avoir
Enfanté tant de Dieux, telle se faisait voir,
En ses jours plus heureux, cette ville ancienne :

Cette ville, qui fut plus que la Phrygienne.
Foisonnante en enfans, et de qui le pouvoir
Fut le pouvoir du monde, et ne se peut revoir
Pareille à sa grandeur, grandeur sinon la sienne.

Rome seule pouvait à Rome ressembler,
Rome seule pouvait Rome faire trembler :
Aussi n'avait permis l'ordonnance fatale

Qu'autre pouvoir humain, tant fût audacieux,
Se vantât d'égaler celle qui fit égale
Sa puissance à la terre et son courage aux cieux.

Il exprime encore la même idée d'une autre manière :

Qui voudrait figurer la Romaine grandeur
En ses dimensions, il ne lui faudrait querre,
A la ligne et au plomb, au compas, à l'équerre,
Sa longueur et largeur, hautesse et profondeur.

Il lui faudrait cerner d'une égale rondeur,
Tout ce que l'Océan de ses longs bras enserre,
Soit où l'astre annuel échauffe plus la terre.
Soit où souffle Aquilon sa plus grande froideur.

Rome fut tout le monde et tout le monde est Rome,
Et si par mêmes noms mêmes choses on nomme,
Comme du nom de Rome on se pourrait passer,

La nommant par le nom de la terre et de l'onde :
Ainsi le monde on peut sur Rome compasser
Puisque le plan de Rome est la carte du monde.

Cela tient-il peut-être à la naturelle gravité de « l'alexandrin »? mais jamais encore la langue de Du Bellay n'avait été si pleine, si sonore et si dense. On le sent tout à fait maître ici de sa matière et de sa forme. Un

pas de plus, et en devenant le poète des *Regrets*, il allait devenir tout à fait original ; — et déjà presque « moderne ».

Car les « beautés » de la Ville Éternelle ne l'avaient pas longtemps détourné de lui-même ; et, surtout, la Rome des Papes ne l'avait point ému du même respect que la Rome des Césars. A vivre au milieu des intrigues de toute sorte qui agitaient la Cour pontificale, et à voir de près, en spectateur désintéressé, la nature des ressorts qui faisaient mouvoir le monde, il avait senti renaître son humeur satirique. La comparaison des mœurs romaines avec les mœurs de France avait excité son attention sur beaucoup de choses qui ne s'apprenaient point à l'école du savant Daurat. Obligé de contenir et de cacher ses vrais sentiments, il s'en était fait comme un monde intérieur, où il se retirait avec délices, quand le service du cardinal, quand les importuns dont il était assiégé tout le jour, quand ses propres tracas lui en laissaient le loisir. S'il y retrouvait d'autres ennuis, ils étaient d'une autre sorte, plus désintéressés, plus nobles ; et surtout ils lui étaient chers ! N'est-ce pas une sorte de joie que de s'isoler au milieu d'un monde indifférent ou hostile, dont on est, où l'on vit, mais qu'on juge ? et les tristesses mêmes de l'exil ne sont-elles pas mêlées de quelque douceur, quand on sait bien ou quand on espère que l'exil ne sera pas éternel ? Du Bellay l'éprouva. Voluptés du secret et de l'isolement, souvenirs de la terre natale, incidents de la vie commune, — « la mort du petit chat Belaud » et les saillies du secrétaire Le Breton, — mœurs de cour, spectacles de la rue, bruits de la ville, prélats et courtisanes, découragements,

retours d'espérance et d'orgueil, c'est tout cela qu'au jour le jour, il nota dans ses vers;

> Se plaignant à ses vers, s'il a quelque regret
> Se riant avec eux, leur disant son secret
> Comme étant de son cœur les plus sûrs secrétaires;

et c'est de tout cela que sont faits les sonnets des *Regrets*. On a des raisons de croire que Du Bellay les composa dans le cours de la troisième année de son séjour à Rome (1557); et l'un de ses premiers soins, quand il revint à Paris, fut de les faire imprimer.

III

Les *Regrets*, qui sont le chef-d'œuvre de Du Bellay, sont un des plus jolis recueils de vers qu'il y ait en notre langue. On y retrouve d'abord ce goût et cet instinct de la composition qui semblent décidément, dans l'effort commun de la Pléiade, caractéristiques ou distinctifs du talent de Du Bellay; et, de même que l'*Olive* était toute une histoire d'amour, ainsi les *Regrets* sont le journal, « le papier-journal », d'un voyage entrepris avec allégresse, dont la réalité n'a pas tenu tout ce que le voyageur s'en était promis, et dont les impressions dernières, atténuées ou apaisées par l'habitude, s'illumineraient de la joie du retour prochain. Peut-être un recueil de sonnets ne comporte-t-il pas une composition plus sévère, — non plus qu'un recueil d'*Odes* ou d'*Élégies*, — et cette liberté même lui donne-t-elle précisément quelque chose de lyrique. Un peu moins d'ordre ne serait plus de l'ordre; mais, de lyrique, un peu plus d'ordre ou de régularité le rendrait didactique. Il y avait trop d'ordre

dans la *Délie* de Maurice Scève, trop de « correspondances », et trop d'intentions. En revanche, nous n'en trouverons plus du tout dans les *Amours* de Ronsard. Au contraire, il y a, dans les *Regrets* de Joachim Du Bellay, un ordre facile et léger qui en fait d'abord le charme. Deux ou trois thèmes principaux y alternent, s'y répondent, s'y font valoir musicalement l'un l'autre, je veux dire par leur discordance même, lesquels sont, — à une grande profondeur, presque ignorée du poète lui-même, — la tristesse d'une vie manquée ; et, plus apparemment, le regret de la terre natale, avec un grand dégoût de ce milieu romain, dont l'*aria* diffère tant de la « douceur angevine », et les mœurs ou les coutumes encore davantage des coutumes ou des mœurs de France.

A ce dernier thème se rapportent les sonnets satiriques sur « les passe-temps de Rome », sur ces « vieux noms »,

> ... ces beaux noms connus de l'Inde jusqu'au More,

ces noms jadis fameux de Fabius ou de Cornélius, et maintenant prostitués aux boutiquiers du Transtévère ou de Ripetta ; les sonnets sur les courtisanes, sur la comédie de la rue, sur cette éternelle humanité dont la pourpre cardinalice ou la majesté pontificale ne réussissent pas à déguiser la misère :

> Quand je vois ces messieurs, desquels l'autorité
> Se voit ores ici commander en son rang
> D'un front audacieux cheminer franc à franc,
> Il me semble de voir quelque divinité.
>
> Mais les voyant pâlir lorsque Sa Sainteté
> Crache dans un bassin, et d'un visage blanc
> Cautement épier s'il n'y a point de sang,
> Puis d'un petit souris feindre une sûreté :

O combien, dis-je alors, la grandeur que je voy
Est misérable au prix de la grandeur d'un Roy!
Malheureux qui si cher achète un tel honneur.

Vraiment le fer meurtrier et le rocher aussi
Pendent bien sur le chef de ces seigneurs ici,
Puisque d'un vieil filet dépend tout leur bonheur.

Il y a dans ces vers une vérité de représentation, une netteté de contours, une sûreté de main qu'on n'attendait pas de l'auteur de l'*Olive*, et, généralement, dans toute cette partie des *Regrets*, une force de satire voisine de celle de Rabelais. On la retrouve encore dans les sonnets du retour, sur *Venise*, par exemple, sur *les Grisons*, ou sur *Genève*.

Je les ai vus, Bizet, et si bien m'en souvient
J'ai vu dessus leur front la repentance peinte...
Comme on voit ces esprits qui là-bas font leur plainte,
Ayant passé le lac d'où plus on ne revient.

Il n'est pas moins heureux dans l'expression du regret de la patrie absente. Faut-il rappeler le sonnet célèbre?

Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage...

Mais celui-ci, que l'on connaît moins, ne mériterait-il pas de faire figure dans toutes nos *Anthologies*?

France, mère des arts, des armes et des lois
Tu m'as longtemps nourri du lait de ta mamelle,
Ores, comme un agneau que sa nourrice appelle,
Je remplis de ton nom les antres et les bois.

Si tu m'as pour enfant avoué quelquefois
Que ne me réponds-tu, maintenant, ô cruelle!
France, France, réponds à ma triste querelle.
Mais nul, sinon Écho, ne répond à ma voix.

Entre les loups cruels j'erre parmi la plaine,
Je sens venir l'hiver, de qui la froide haleine
D'une tremblante horreur fait hérisser ma peau.

Las! tes autres agneaux n'ont faute de pâture,
Ils ne craignent le loup, le vent, ni la froidure;
Si ne suis-je pourtant le pire du troupeau!

Tous les poètes de la Pléiade, nous en verrons d'autres exemples, ont aimé passionnément la France, ou plutôt, nous l'avons déjà vu, dans la *Défense et Illustration de la Langue française;* nous le savons déjà; et, si quelquefois, comme ici notre poète, ils ne laissent pas de mêler à la louange du pays natal quelque considération ou « ressentiment » d'eux-mêmes et de leurs affaires, je ne voudrais pas plus le leur reprocher qu'à un enfant de ne pas distinguer, dans l'amour qu'il exprime pour sa mère, ce qu'il lui doit de ce qu'il en attend.

Car, ce qui achève de faire le prix des *Regrets*, c'est ce qu'ils contiennent de personnel, et pour mieux dire encore d'intérieur au poète :

Ceux qui sont amoureux leurs amours chanteront,
Ceux qui aiment l'honneur chanteront de la gloire,
Ceux qui sont près du roi publieront sa victoire,
Ceux qui sont courtisans leurs faveurs vanteront.
. . . .
Moi qui suis malheureux, je plaindrai mon malheur.

Et il l'a fait comme il le disait. Mais, ne pouvant « plaindre son malheur », ni surtout le décrire, sans un peu descendre en soi-même, il a vécu ses sonnets d'une vie intérieure, pour les écrire, avant de les écrire; et ils vivent à leur tour de sa vie. Là est l'originalité de ses *Regrets* et de son talent. Tandis qu'en France ses amis, — et au premier rang d'entre eux ce triomphant Ronsard, — continuaient de vivre d'une vie en quelque sorte tout extérieure, qui se dépensait dans la joie de ses manifestations, et qui ne se ramassait en soi, de loin en loin, que

pour y puiser la force de se répandre plus abondamment au dehors, dans les agitations de la cour et de l'amour, Du Bellay, lui, dans son exil de Rome, s'est replié sur lui-même, il s'est observé, il s'est connu, il s'est décrit; il a fait son occupation, son tourment et sa consolation à la fois, de se peindre.

> Vois mon âme en ces vers sans artifice peinte,

disait-il à l'un de ses amis. C'est pourquoi, si jadis dans son *Olive*, et surtout dans ses *Vers Lyriques*, il n'avait saisi du lyrisme que l'apparence ou la figure d'art, il en a saisi dans ses *Regrets* le principe, qui est la sincérité de l'émotion personnelle. Les sonnets de l'*Olive* étaient des « élévations » : ceux des *Regrets* sont ses « méditations » ou plutôt sa « confession ». Et fallait-il donc tant d'efforts, se demandera-t-on peut-être, et tant de bruit, et tant d'éclat, pour n'aboutir qu'à se confesser? On n'aura, pour se répondre, qu'à faire une brève comparaison des *Regrets* avec les *Épîtres* de Marot les plus personnelles, — et par exemple, avec son *Églogue au Roi sous les noms de Pan et de Robin*. On y joindra, si l'on veut remonter plus haut, le *Testament* de Villon. On se convaincra sans doute alors que, pour écrire les sonnets des *Regrets*, dont nous n'avons pas cité les plus beaux ou les plus achevés, mais les plus significatifs, il n'était pas inutile d'avoir « pâli » sur les sonnets de l'*Olive* ou sous la discipline érudite du collège de Coqueret. Les Grecs et les Latins, les Italiens, Pétrarque, l'Arioste avaient servi à Du Bellay comme d'un passage pour en revenir à lui-même, et puisqu'il n'avait pas prétendu autre chose dans sa *Défense et Illus-*

tration, ses ambitions et celles de l'école, en ce point, n'avaient donc pas tout à fait échoué.

En même temps que les *Regrets*, — auxquels il allait ajouter une cinquantaine de sonnets qu'on aimerait autant qui n'en fissent point partie, — il rapportait d'Italie ses *Antiquités de Rome*, dont nous avons cité quelques vers; un recueil de poèmes latins, *Poemata*, en l'honneur de « Faustine » pour la plupart, — Faustine était une Italienne, plus réelle que M[lle] de Viole, et qu'aussi le poète a aimée d'une autre manière; — et enfin le recueil intitulé *Divers Jeux Rustiques et autres œuvres poétiques*. Ils parurent tous les quatre dans la même année 1557.

Les *Jeux Rustiques* ne valent pas les *Regrets*. Les meilleures pièces qu'ils contiennent, comme la chanson d'un *Vanneur de blé aux vents* :

> O vents, troupe légère
> Qui d'aile passagère
> Par le monde volez...

ne sont que des traductions. La satire *Contre les Pétrarquistes* :

> J'ai oublié l'art de pétrarquiser
> Je veux d'amour franchement deviser
> Sans vous flatter et sans me déguiser...

avait déjà paru depuis cinq ans alors, et elle est un peu longue. On en peut dire autant de l'*Épitaphe du petit chat Belaud*. Et généralement, si nous n'avions appris à connaître le caractère changeant et mobile de Du Bellay, le ton d'enjouement et de liberté qui règne dans ce recueil serait pour nous faire douter de la sincérité de

ses *Regrets*. Puisqu'il avait le loisir de rimer en plus de deux cents vers les qualités

> Du plus bel œuvre que Nature
> Fit onc en matière de chats;

et d'aimer si passionnément sa Faustine... en latin, ni ses ennuis n'étaient donc si cruels, ni ses regrets si poignants, ni le désespoir sur lequel nous avons failli nous apitoyer, si profond! Mais ce serait le juger trop pédantesquement; et il suffit que les *Jeux Rustiques* n'ajoutent rien à sa gloire pour que nous puissions dire qu'ils ne feraient pas sensiblement défaut à la connaissance de son personnage, si nous avions omis de les signaler.

Il nous intéresserait davantage de savoir comment les *Regrets* furent accueillis. Mais nous l'ignorons, et puisque nous l'ignorons, c'est sans doute que l'originalité n'en fut pas appréciée des contemporains. En revanche, nous savons qu'ils valurent au malheureux Du Bellay sa dernière disgrâce. On fit parvenir au cardinal, à Rome, où il était alors le doyen du Sacré-Collège, un exemplaire des *Regrets*, et naturellement, pour libre d'esprit qu'il pût être, le cardinal en fut scandalisé. Que l'un de ses parents et de ses domestiques ne le récompensât de sa sollicitude que par des plaintes, et des plaintes presque satiriques, il eût eu déjà quelque droit d'en être offensé. Mais qu'un homme qui portait son nom, le nom connu des Du Bellay, se fût permis, lui vivant à Rome, d'écrire et de publier des vers comme ceux-ci :

> ... celui qui de plein jour,
> Aux cardinaux en cape a vu faire l'amour,
> C'est celui seul, Morel, qui peut juger de Rome;

il estima que c'était passer la mesure; et, dans ses lettres à ses amis de France, il s'en expliqua sévèrement. Joachim essaya de se disculper, dans une longue lettre que nous avons, et dont les faux-fuyants lui font moins d'honneur que l'on ne voudrait. Il prétendit qu'un secrétaire lui ayant dérobé la copie de ses sonnets, et les ayant même fait imprimer, il avait dû se résoudre à en donner une édition authentique. Combien d'auteurs n'entendrons-nous pas donner cette étrange excuse! Le cardinal s'en contenta pourtant; ou peut-être, et quand il eut vu que la publication des *Regrets* n'avait pas les conséquences qu'il en avait un moment pu craindre, il n'y pensa plus. C'est alors que survint une nouvelle affaire. Une querelle s'éleva entre le poète, fondé de pouvoirs ou chargé d'affaires du cardinal en France, et l'évêque de Paris, un autre Du Bellay. Elle n'intéresse pas l'histoire de la littérature, et nous aurions pu nous dispenser d'en parler s'il ne résultait de la « correspondance » à laquelle elle donna lieu que le poète jouissait, en 1559, de « trois mille livres » de rentes, en bénéfices. Il était titulaire du « prieuré de Bardenay près Bourdeaulx », et d'une prébende « en l'église Saint-Julien du Mans », que sa mort fit passer à Ronsard. Le cardinal avait fini par faire convenablement les choses.

Usé qu'il était par la maladie, ces contrariétés hâtèrent-elles la fin de Du Bellay? On peut le croire. Une attaque d'apoplexie l'enleva dans la nuit du 1er au 2 janvier 1560. S'il était jeune encore, il semble bien qu'à vivre quelques années de plus, il n'eût rien fait qui dût ajouter beaucoup à sa réputation. Incapable d'un long effort et d'une inspiration suivie, l'occasion qui lui avait

dicté ses *Regrets* ne se fût sans doute pas retrouvée. Poète courtisan, il s'en écartait tous les jours davantage! et on se demande si ses vers n'eussent pas fini par ressembler à ceux de Marot ou de Mellin de Saint-Gelais. Mais, de toute manière, ce qui paraît certain, c'est que, dans quelque direction qu'il eût essayé de se renouveler, il eût trouvé, sinon la route barrée, du moins l'avance déjà prise par Ronsard. C'est, en effet, en cette même année 1560 que Ronsard allait donner la première édition collective de ses *Poésies*; et, d'un seul bond, pour ainsi dire, cette publication allait l'élever si fort au-dessus de ses amis ou de ses rivaux de gloire et de popularité que, dans le rayonnement de son nom, celui de Du Bellay se fût évanoui comme les autres. Étudions donc à notre tour, dans cette œuvre « monumentale », avec les raisons particulières ou occasionnelles de son succès, les caractères du génie de Pierre de Ronsard.

CHAPITRE IV

PIERRE DE RONSARD

Cinq livres d'*Odes*, parmi lesquelles il y en a de toutes les sortes et de tous les modèles, de « Pindariques » et d' « Horatiennes », d' « Anacréontiques » et de « Catulliennes », de courtes et de longues, de familières et de solennelles, de guerrières et d'amoureuses, d'ironiques et de sentimentales, de triomphales et de satiriques ; — six ou sept livres d'*Amours*, qui font ensemble quelque huit mille vers, pour Cassandre, pour Marie, pour « Astrée », pour Hélène, pour « diverses », où l'érudition et la sensualité, la tendresse et la raillerie, la galanterie, le « grand goût » et le mauvais, on peut même dire souvent le pire, la préciosité, la mélancolie, la joie d'aimer, l'orgueil d'être poète, le chagrin de vieillir s'expriment par les nuances d'une langue, tantôt plus âpre et tantôt plus coulante, ou tantôt plus claire et tantôt plus obscure, mais toujours éclatante et sonore ; — deux livres d'*Hymnes*, c'est-à-dire de récits épiques,

où le poète, à force de vivre dans la fréquentation des anciens, semble, en vérité, redevenu l'un d'eux, et, comme eux, invente des mythes; — deux livres de *Poèmes*, que l'on pourrait appeler les caprices de son imagination vagabonde, les loisirs, ou, comme on disait alors, les « gayetés » d'une verve qui se déborde, et qui volontiers retourne à cette gauloiserie dont presque aucun de nos grands poètes n'a su entièrement se défendre; — quatre chants, ou sept mille vers, d'un poème épique inachevé; des *Élégies*, des *Épigrammes*, des *Mascarades*, des *Épitaphes*, les éloquents *Discours des misères de ce temps* : telle est l'œuvre de Ronsard, et si l'on considère que rien de pareil ne s'était vu dans notre langue, ni chez les Italiens, ni même chez les anciens, où Pindare n'a point composé de sonnets amoureux, ni Virgile d'*Odes* héroïques, on se représentera sans peine l'émerveillement des contemporains. « Il s'est bien vu aux siècles passés des hommes excellents en un genre de poésie, — a dit à ce propos, dans son *Oraison funèbre* du poète, celui qui devait être le cardinal du Perron; — mais qui aient embrassé toutes les parties de la poésie ensemble, comme celui-ci a fait, c'est ce qui ne s'était point vu jusqu'à présent [1]. » Et c'est pourquoi sans doute il ne s'en est pas vu non plus, en aucun temps, que l'on ait admiré davantage; qui de son vivant même ait joui plus pleinement de sa gloire; dont la souveraineté littéraire ait été plus incontestée, ni jamais enfin dont la fortune ou la destinée se soit déployée plus triomphalement que celle de Pierre de

1. C'est également ce que dit Estienne Pasquier dans ses *Recherches de la France*.

Ronsard, gentilhomme vendômois, né le 2 ou le 11 septembre 1525, au château de la Poissonnière, et mort en son prieuré de Saint-Cosme-en-l'Ile, près de Tours, le 27 décembre 1585[1].

Les commencements, il est vrai, les premiers commencements, n'ont pas laissé d'être difficiles. Le seigneur Louis de Ronsard, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, maître d'hôtel du roi François Ier, a contrarié la vocation poétique de son fils. Chaude et vive a été ensuite la bataille qu'il a fallu livrer contre les représentants de l'école de Marot! Quand les premiers livres des *Odes* ont paru, en 1550, on a commencé par s'en moquer, non seulement entre « poètes courtisans », mais à la Cour même, ce qui était grave! Le spirituel et mordant Mellin de Saint-Gelais, qui d'ailleurs pouvait invoquer le droit de légitime défense, n'a rien négligé, semble-t-il, de ce qu'il fallait faire pour fermer à cette impatiente et provocante jeunesse les avenues de ses ambitions! Mais l'orage n'a pas duré. La protection déclarée de la seconde « Madame Marguerite », sœur de Henri II, a réduit promptement les envieux au silence; et, à dater de 1552, Ronsard est vainqueur, et les siens à sa suite, ou plutôt ils sont vainqueurs ensemble, mais, ainsi qu'on le dira plus tard, « l'action de toute une armée s'attribuant toujours au chef qui la conduit, » c'est au nom de Ronsard que s'attache, pour n'en n'être plus désormais séparé, ni même distingué, l'éclat de la gloire commune et l'immortel honneur de la Pléiade entière. On attaquera

1. On a proposé, depuis quelques années, d'orthographier le nom de Ronsard, par un *t* : *Ronsart*, sous prétexte d'actes authentiques; et il y aurait lieu de discuter cette orthographe, si le poète lui-même n'avait toujours imprimé son nom par un *d*.

bien encore sa personne! Cela est de tous les temps; et, dans l'histoire de la littérature comme dans l'histoire de l'art, — mais surtout dans l'histoire de la littérature, parce que tout le monde y tient la plume, — il suffit qu'une grande renommée s'élève pour que les rivaux soient tentés de s'en acquérir une, et on pourrait dire la même, rien qu'en se mettant en travers d'elle. Mais, du moins, ne contestera-t-on ni le génie du poète ni sa royauté littéraire. C'est au bruit des acclamations qu'il avancera désormais dans la vie. On ne s'étonnera pas de l'entendre dire superbement, à ses adversaires mêmes :

... de ma plénitude,
Vous êtes tous remplis, je suis seul votre étude;
Vous êtes tous issus de la grandeur de moi,
Vous êtes mes sujets, je suis seul votre Loi;
Vous êtes mes ruisseaux, je suis votre fontaine!

L'étranger, — l'Allemand, l'Anglais, l'Italien, — ne lui témoigneront pas moins d'admiration que ses compatriotes. Et quand enfin il mourra, vieux avant l'âge, au lendemain de la dernière et plus magnifique édition de ses *Œuvres*, du Perron, dans une éloquente *Oraison funèbre*, et le pieux disciple du poète, Claude Binet, dans le récit de sa *Vie*, feront de lui comme un personnage de légende, dont la naissance, accompagnée de gracieux prodiges, aura compensé, diront-ils, par la gloire qu'elle devait jeter sur le nom français, le désastre et le deuil national de Pavie[1].

1. Voici le texte de Binet : « Du mariage de Louis de Ronsard et de Jeanne de Chandrier naquit Pierre de Ronsard, au château de la Poissonnière, au village de Couture, en la Varenne du bas Vendômois, situé sur le bas d'un coteau qui regarde la région septentrionale, un samedi 11 de septembre 1524, auquel jour le roi François Ier fut pris devant Pavie. *Et pourrait-on douter si en même temps la France reçut par cette*

Comment et par quelles qualités, l'œuvre du grand poète justifie-t-elle cet enthousiasme? Le meilleur moyen de le dire serait évidemment d'en suivre la succession chronologique, si nous pouvions la déterminer avec exactitude, et puis, si la continuité même n'en était étrangement troublée par l'abondance des remaniements que le poète a fait subir à ses vers[1]. Car on sait bien, à la vérité, que tel recueil de Ronsard a paru en telle année, les *Odes*, par exemple, en 1550, ou le *Premier Livre des Amours* en 1552, mais, d'une édition à l'autre, c'est le contenu du recueil qui a changé. C'est encore ainsi qu'il faut distinguer un premier *Bocage* (1550), d'avec le second, qui a paru en 1554, et tous les deux d'avec le *Bocage Royal*, qui d'ailleurs n'a pris ce titre, et n'a même été « constitué » qu'en 1584, dans la dernière édition de ses *Œuvres* que Ronsard ait donnée. Mais, en revanche, dans cette même édition, on ne trouve plus trace

prise malencontreuse un plus grand dommage, ou un plus grand bien par cette heureuse naissance. »

Il y a là-dessus deux difficultés, dont la première est que la bataille de Pavie a eu lieu le 24 février 1525, non le 11 septembre; et la seconde que, ni en 1524, ni en 1525, le 11 de septembre n'était un « samedi », mais, en 1524 un dimanche, et en 1525 un lundi.

Pour écarter la seconde, M. Henri Longnon, dans une thèse encore inédite, ou du moins en partie, sur *la Jeunesse de Ronsard*, a ingénieusement conjecturé que Ronsard, dans son livre de raison, avait lu le 11e de septembre pour le IIe; et, quant à la première, il peut nous suffire que Ronsard soit né dans l'année de Pavie.

1. Un professeur de la Faculté des lettres de Poitiers, M. Paul Laumonier, s'est voué depuis quelques années à cette tâche laborieuse, mais non pas inglorieuse, de débrouiller la bibliographie des *Œuvres de Ronsard*. Je suis heureux de dire ici tout ce que le présent chapitre doit de précision à ses travaux et, plus particulièrement, à son précieux *Tableau chronologique des Œuvres de Ronsard*. La Flèche, 1903, Eug. Besnier. Voyez aussi dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* de 1902, 1903 et 1904, ses articles intitulés : *Chronologie et variantes des poésies de Pierre de Ronsard.*

ni du *Bocage* de 1554, ni de celui de 1550, et les pièces qui les composaient, quand encore le poète ne les a pas purement et simplement supprimées, sont réparties comme indistinctement dans telle ou telle division de son œuvre. Il serait certes plaisant que l'on disputât à Ronsard le droit d'en user de la sorte avec lui-même, et nous nous en garderons bien! mais, de cette liberté qu'il prend avec ses œuvres, on voit les difficultés qui résultent. Elles peuvent aller jusqu'à nous induire en erreur sur la vérité des sentiments, et, comme on dit aujourd'hui, sur la « psychologie » de Ronsard, si, par exemple, nous ne faisions pas attention que les *Amours de Cassandre* sont un recueil de pièces parues en dix fois, de 1552 à 1559, et les *Amours de Marie* un recueil de pièces parues en huit fois, de 1553 à 1569. Pour les quatre premiers livres des *Odes*, le contenu n'en a pas varié moins de dix-huit fois, de 1550 à 1584, et nous pourrions dire dix-neuf, si nous poussions la vérification jusqu'en 1587, où les mêmes quatre livres, au lieu de cent-vingt pièces, n'en contiennent plus que cent-deux. L'intérêt de cette remarque est, incidemment, d'établir que l'édition de 1587, la première des éditions posthumes, « revue, corrigée et *augmentée* par l'auteur avant son trépas », est, en réalité, moins complète que l'in-folio de 1584 qui, de toutes les éditions de Ronsard, n'en passe pas moins pour être celle où ses scrupules auraient opéré le plus de changements et de retranchements.

La question se complique ici de celle des « variantes ». Les vers de Ronsard, disons-le tout de suite, sont assurément les moins « improvisés » qu'il y ait au monde, et je ne crois pas que jamais poète se soit plus « corrigé ».

C'est ainsi, et pour n'en citer qu'un exemple, que le premier des *Sonnets à Cassandre* :

> Qui voudra voir comme Amour me surmonte...

n'est le même ni dans l'édition de 1567, ni dans l'édition de 1578, ni dans l'édition de 1584. Les deux quatrains, à quelques mots près, sont les mêmes dans les trois éditions, mais ce sont les deux tercets qui diffèrent. Ronsard avait d'abord écrit, en 1567 :

> Qui voudra voir comme Amour me surmonte
> . . . .
> Il connaîtra combien peut la raison
> Contre son trait, quand sa douce poison
> Tourmente un cœur que la jeunesse enchante ;
>
> Il connaîtra que je suis trop heureux
> D'être en mourant, nouveau Cygne amoureux
> Qui plus languit et plus doucement chante.

Il corrige, dans l'édition de 1578 :

> Il connaîtra que faible est ma raison,
> Contre son trait, quand sa douce poison
> Corrompt le sang, tant le mal nous enchante !
>
> Il connaîtra que je suis trop heureux
> D'être en mourant nouveau Cygne amoureux,
> Qui son obsèque à soi-même se chante.

Et il corrige encore, dans l'in-folio de 1584 ·

> Il connaîtra qu'Amour est sans raison,
> Un doux abus, une belle poison,
> Un vain espoir qui de vent nous vient paître,
>
> Il connaîtra que l'homme se déçoit
> Quand, plein d'erreur, un aveugle il reçoit
> Pour sa conduite, un enfant pour son maître.

Il y a dans le génie de Ronsard, que l'on croirait si

glorieux de sa propre « plénitude » quelque chose d'inquiet, et pour ainsi parler, comme un perpétuel effroi de paraître inférieur à son ambition. Mais on peut cependant, et à la condition de laisser flotter quelques dates, distinguer trois « époques » dans son œuvre : la première, qui s'étend de 1550 à 1560; la seconde, et de beaucoup la plus courte, que remplissent à eux seuls les *Discours des misères de ce temps*, de 1560 à 1563; et la troisième enfin, la plus longue, mais non pas toujours la mieux remplie, de 1563 à 1584.

I

LES « ODES » ET LES « AMOURS »

Ce n'est pas une inquiétude quelconque, vague et indéterminée, mais l'inquiétude précise du « mieux », et par conséquent, celle de la perfection ou de l'art, que trahissent les remaniements et corrections de Ronsard. Et, en effet, Ronsard est avant tout un « artiste », qui, sans doute, n'est pas indifférent au contenu de son œuvre, mais qui pourtant attache à la forme, telle du moins qu'il l'a conçue, une importance extrême et, peut-être, en un certain sens, excessive. C'est la leçon qu'il a tirée de la fréquentation des anciens, et, en particulier de celle de Pindare. On ne s'attend pas, à ce propos, que nous parlions longuement ni à fond de cette poésie de l' « athlétisme » qui est l'occasion ou la matière des *Néméennes* ou des *Olympiques*, et nous nous contenterons d'observer que les victoires de Milon de Crotone tiennent peu de place dans l'histoire de l'esprit humain. Cela est trop

Grec pour nous! On n'apprend à l'école de Pindare ni à « penser » ni à « sentir »; et Ronsard lui-même, plus mûr, jugera très librement un jour ce souverain maître de sa jeunesse. Mais encore qu'artificielle, ou peut-être à cause qu'artificielle, il faut convenir que la forme de l'ode pindarique, avec l'ampleur de son architecture; avec la manière dont les mots, — comme autrefois, dit-on, les pierres des murs de Thèbes, — s'y assemblent en cadence, à l'appel de la musique; avec le complexe et harmonieux entrelacement de ses rythmes; avec la variété, l'inattendu, la contrariété de ses mouvements; avec la splendeur de ses images et le symbolisme confus de sa mythologie, cette forme est belle, très belle, très savante, et on conçoit qu'elle ait séduit Ronsard : il y avait, dans Pindare, précisément tout ce que Ronsard et ses amis se sentaient comme humiliés personnellement de ne pas trouver dans les proses rimées de Marot et de ses prédécesseurs. On conçoit également qu'aux exigences de cette forme savante, le généreux projet lui ait souri d'adapter les qualités que personne encore n'avait reconnues dans la langue française, mais qu'il y croyait contenues. Et on conçoit enfin, pour toutes ces raisons, l'effet d'insolente nouveauté que produisirent, en 1550, au lendemain de la *Défense et Illustration*, les quatre premiers livres des *Odes*.

« Pourquoi ce mot d'*Ode* pédantesque et prétentieux, quand nous avons celui de *Chant* ou de *Chanson* »; avait demandé l'auteur du *Quintil Horatian*? Les *Odes* répondaient victorieusement à cette question, et, d'abord, par la diversité de combinaisons de rythmes et par la variété de tons qui en font les premiers caractères. Car,

en essayant d'imiter Pindare, — ou peut-être et plutôt encore, en se mettant sous la protection de ce grand nom, — Ronsard ne s'est pas du tout emprisonné dans l'imitation de son modèle, et à dire le vrai, l'influence d'Horace, ou celle du faux Anacréon et des élégiaques latins, ne sont guère moins sensibles dans trois au moins de ces quatre livres. Le premier seul est même vraiment pindarique, à la française! et il est vrai qu'on y trouve, entre autres pièces, l'une de celles qui a passé longtemps pour l'un des chefs-d'œuvre de Ronsard : c'est l'ode fameuse à Michel de l'Hôpital, chancelier de France, en 816 vers, avec sa division en « strophes, anti-strophes, épodes », ses allusions mythologiques, et le superbe élan d'orgueil poétique dont elle est l'expression.

Errant par les champs de la grâce
Qui peint mes vers de ses couleurs,
Par les bords Dircéans j'amasse,
L'élite des plus belles fleurs,
Afin qu'en pillant, je façonne
D'une laborieuse main,
La rondeur de cette couronne,
Trois fois torse d'un pli thébain...

L'inspiration en est haute; l'allure générale d'une belle fierté; la langue, forte, ferme et précise; le mouvement d'une rare puissance, — mais elle n'a paru qu'en 1552.

Il y a moins d'ambition dans les trois autres livres, et l'inspiration en est même uniquement horatienne ou anacréontique. Et, en effet, ni l'application au travail, ni la passion de la gloire, ne triompheront jamais en Ronsard du goût très vif de la volupté.

Versons ces roses sur ce vin
Près de ce vin versons ces roses,
Et boivons l'un à l'autre, afin
Qu'au cœur nos tristesses encloses,
Prennent en buvant quelque fin....

Cette note « bachique » n'est pas celle qui revient le moins fréquemment dans les *Odes*. Il y a aussi la note épicurienne :

Jeune beauté, mais trop outrecuidée
Des présents de Vénus,
Quand tu verras ta peau toute ridée
Et tes cheveux chenus
Contre le temps et contre toi rebelle
Diras en te tançant :
Que ne pensais-je alors que j'étais belle
Ce que je vais pensant...

Notons seulement que, s'il y a là de l'épicurisme, il y a de la mélancolie dans cet épicurisme, j'entends de cette mélancolie qui sort, comme l'a dit Lucrèce, de l'épicurisme même, et du sentiment de la brièveté de nos joies : l'idée de l'Amour et celle de la Mort s'associent volontiers, ou plutôt s'attirent l'une l'autre dans l'imagination de Ronsard. Et tout cela suffirait à faire déjà de ce premier recueil, et quand il n'aurait que ce mérite unique, le recueil le plus varié qu'on eût encore vu dans notre langue.

Cette variété se retrouve dans les combinaisons de mètres et de rythmes qui ont fait de Ronsard, dès ses premiers débuts, et pour trois ou quatre cents ans, l'un des grands « inventeurs » qu'il y ait dans l'histoire de notre poésie. Si l'on veut se donner la vive sensation de ce qu'il y a d'ingéniosité, de souplesse, d'adresse, dans la rythmique

de Ronsard, plus encore que dans sa métrique, on n'aura qu'à comparer ses *Odes* avec les maladroites et pénibles inventions de Marot dans sa traduction des *Psaumes.* Strophes de dix, douze, treize, quinze, seize, dix-huit, vingt vers, toutes ces massives architectures, dont il en reprend quelques-unes à Lemaire de Belges, Ronsard les manie toutes avec la même aisance, — on serait tenté de dire avec le même sourire d'athlète vainqueur; — et on ne saurait imaginer, sans l'avoir lu de très près, le parti qu'il tire, pour construire ces choses en solidité, du vers sautillant de huit, ou du vers impair et comme boiteux de sept syllabes. Il a d'ailleurs une prédilection marquée, dans ses *Odes*, pour les mètres impairs.

L'hymne qu'après tes combats,
Marot fit de ta victoire,
Prince heureux, n'égala pas
Les mérites de ta Gloire.
Je confesse bien qu'à l'heure,
Sa plume était la meilleure,
Pour ombrager simplement,
Les premiers traits seulement!
Étant né d'un meilleur âge,
Et plus que lui studieux,
Je veux parfaire l'ouvrage,
D'un art plus laborieux... [1]

Livre I, Ode VI.

[*La victoire de François de Bourbon, comte d'Enghien, à Cérisoles.*]

1. Après avoir longtemps hésité, pour des raisons qu'il serait ici fastidieux de discuter, nous avons pris le parti de suivre, dans le texte des citations de Ronsard, comme aussi pour le numérotage des pièces, l'édition de 1584. Je la considère en effet, comme l'édition définitive, sans méconnaître pour cela l'intérêt de l'édition de 1578 et celui de l'édition de 1567. J'ajouterai que c'est le texte qu'avaient cru devoir suivre Eugène Gandar, dans son *Ronsard, imitateur d'Homère et de Pindare* et plus récemment Marty-Laveaux, dans le *Ronsard* qui fait partie de la collection de la *Pléiade française.*

D'autres combinaisons sont plus savantes et plus insolites, comme celles de l'*Ode à la Fontaine de Bellerie* [III, *Ode* IX] qu'on pourrait appeler le triomphe de l'impair, soit cinq strophes ou stances, de sept vers chacune, et ces vers de sept syllabes.

O fontaine Bellerie!
Belle fontaine chérie
De nos nymphes, quand ton eau
Les cache au creux de ta source,
Fuyantes le satyreau,
Qui les pourchasse à la course
Jusqu'au bord de ton ruisseau...

Voici encore un joli entrelacement de rimes :

Fais rafraîchir mon vin de sorte,
Qu'il passe en froideur un glaçon;
Fais venir Jeanne, qu'elle apporte
Son luth pour dire une chanson,
Nous ballerons tous trois au son!
Et dis à Barbe qu'elle vienne,
Ses cheveux tors à la façon
D'une folâtre Italienne!

Livre II, Ode X.

Et voici maintenant les combinaisons qui vont devenir, ou qui sont déjà classiques en naissant : la strophe de six vers, ou quatre alexandrins séparés deux à deux par un vers de six syllabes :

Les douces fleurs d'Hymette aux abeilles agréent
Et les eaux de l'été les altérés recréent :
Mais ma peine obstinée
Se soulage en chantant sur ce bord faiblement
Les maux auxquels Amour a misérablement
Soumis ma destinée...

Livre III, Ode XVIII.
[*La complainte de Glauque à Scylle.*]

Voici la strophe de six octosyllabes :

> Mignonne, allons voir si la rose
> Qui ce matin avait déclose
> Sa robe de pourpre au soleil,
> A point perdu cette vesprée
> Les plis de sa robe pourprée,
> Et son teint au vôtre pareil.
>
> Livre I, Ode XVII.
> [*A sa maîtresse.*]

Voici la stance de quatre vers :

> Couché sous tes ombrages verts,
> Gastine, je te chante,
> Autant que les Grecs par leurs vers
> La forêt d'Erymanthe...
>
> Livre II, Ode XV.
> [*La forêt de Gastine.*]

Et voici enfin des combinaisons qu'on regrettera qui n'aient pas survécu, si Ronsard n'en a guère ni rythmé ni rimé de plus heureuses :

> La mort frappant de son dard
> N'a égard
> A la majesté royale;
> Les Empereurs aux bouviers,
> Aux leviers,
> Les grands sceptres elle égale,
> Et le nocher importun
> Un chacun
> Presse en sa nacelle courbe,
> Et sans honneur, à la fois
> Met les rois
> Pêle-mêle avec la tourbe.
>
> Livre III, Ode IV.
> [*A Mgr le duc d'Orléans.*]

Telle est encore la suivante :

Du soin de l'avenir ton cœur ne soit époint!
Mais, content du présent, ne te tourmente point
Des mondaines faveurs qui ne dureront point
Sans culbuter à terre.
Plus tôt que les buissons les pins audacieux
Et le front des rochers qui menace les cieux,
Plus tôt que les cailloux qui ne trompent les yeux
Sont frappés du tonnerre.

Livre III, Ode XV.
[*A François de la Brosse.*]

Négligeons les qualités de langue et de style que ces courtes citations manifestent! N'en retenons pour le moment que la qualité proprement « lyrique », et je veux dire à la fois musicale et plastique. Ç'a été l'un des rêves de la jeunesse de Ronsard que de renouer l'antique et légendaire alliance de la musique et de la poésie; et, aussi bien, les musiciens de son temps, et les plus renommés, P. Certon, Goudimel, Janequin, ont-ils mis jusqu'à ses *Sonnets* en musique. Nous avons la notation musicale de l'*Ode à Michel de l'Hôpital* [1]. Cette alliance ou cette union intime des deux arts sera même le principal objet de l'Académie qu'essaiera de fonder Charles IX. Et la tentative, à la vérité, ne devait pas réussir! Elle ne devait pas réussir, parce que nous n'étions déjà plus les anciens, en 1550, mais « les gens d'alors », pour qui la musique et la poésie, tout en pouvant bien quelquefois s'unir, n'en étaient pas moins des arts indépendants l'un de l'autre, comme la peinture l'est de la sculpture,

1. Voyez sur ce sujet Ch. Comte et P. Laumonier : *Ronsard et les musiciens du XVIe siècle*, Paris, 1900; Armand Colin; et Julien Tiersot : *Ronsard et la musique de son temps*, Paris, 1902, Fischbacher.

des arts complets et parfaits en soi. Mais, — et le mot lui-même l'indique, — si le « lyrisme » se définit, entre autres caractères, par celui qu'il tient de son origine musicale, il ne se pouvait pas que la subtilité du sens musical de Ronsard ne contribuât à l'invention ou au perfectionnement de la rythmique; et ceci, c'est la part de son effort où certes on ne pouvait plus heureusement réussir. Personne, plus ou autant que ce sourd, — car il était sourd ou à demi, — n'a eu le sentiment des harmonies de la langue. Presque toutes les combinaisons de rythmes et de mètres dont le français est capable, il les a inventées, ou, — ce qui revient exactement au même, — il les a le premier mises en faveur. Et toutes celles qu'il avait inventées n'ont pas fait la même fortune, puisqu'il y en a quelques-unes qu'on ne trouve que dans son œuvre, mais on n'en devait pas inventer de nouvelles, et, à nos yeux comme aux yeux de ses contemporains, c'est là son premier titre de gloire. Les *Odes* de Ronsard ont en quelque sorte déterminé les types essentiels du lyrisme français, — nous ne parlons encore que de la « forme », — et fixé les modèles de l'*Ode*, non seulement classique, mais même romantique.

Est-ce uniquement et tout à fait le même dessein d'artiste qui l'a guidé dans la composition de ses *Amours*, dont le premier recueil paraît en 1552, avec le cinquième livre des *Odes*, et dont la *Continuation* est datée de 1555 et 1556? Il avait dit dans la *Préface* de la première édition de ses *Odes* : « Telles inventions [lecteur] te ferai-je encore voir dans mes autres livres où tu pourras, si les Muses me favorisent, comme je l'espère, contempler de plus près les saintes conceptions de Pindare, et ses admi-

rables inconstances que le temps nous avait si longuement célées, et ferai encore revenir, si je puis, l'usage de la lyre, aujourd'hui ressuscitée en Italie, *laquelle lyre seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poids de leur gravité* ». C'était une manière d'annoncer les trente-deux pages de musique qu'on trouve à la fin de la première édition des *Amours*. C'en était une aussi de déclarer que, comme on avait imité Pindare, ainsi se proposait-on d'imiter Pétrarque et généralement tous les Italiens, à la manière de Du Bellay dans son *Olive* et de Scève dans sa *Délie*. Ou, en d'autres termes, et conformément aux intentions de la *Défense et Illustration*, après les « saintes conceptions » de Pindare et généralement des anciens, c'était les « passionnées conceptions » des sonnettistes italiens, grands et petits, fameux ou obscurs, au moyen desquelles on se proposait maintenant d'enrichir, de magnifier, et d' « artialiser » la langue française.

C'est ce qui pourrait presque nous dispenser de rechercher curieusement quelles, et qui furent cette « guerrière Cassandre » qui remplit le premier livre des *Amours*, et cette « douce Marie » qui en remplit la *Continuation*. *La Continuation des Amours de Ronsard*, c'est en effet le titre, le titre original et authentique du second recueil, et n'est-il pas significatif? L'objet de son amour peut changer, mais les amours de Pierre de Ronsard continuent! Il aime en tant que poète, et sans doute il aime, il a aimé sa Cassandre et sa Marie comme on aime sans être poète, mais il a surtout aimé en elles le prétexte ou l'objet de ses chants. L'amour très pur que le grand Pétrarque portait à Laure de Noves ne l'a pas empêché, dit l'histoire, d'aimer une autre femme,

qui lui faisait des scènes, et aussi des enfants. C'est ainsi que Ronsard, tout en chantant Cassandre et Marie, — et même à la fois deux Marie, — ne dédaignait pas d'aimer moins platoniquement quelque « chambrière » ; et pourquoi non? si, comme il a soin de le noter lui-même, des rois et des dieux lui en avaient donné l'exemple. Et cela ne nous rend pas du tout sa sincérité suspecte! Il y a beaucoup de manières d'aimer. Nous avons tâché de dire, en parlant de Joachim du Bellay, comment ce platonisme s'accordait avec cette gauloiserie de mœurs. Le plaisir est une chose, et l'amour, tel qu'on le comprenait parmi les poètes de la Pléiade, en est une autre. Mais cela nous invite à ne pas tant chercher dans les *Amours* une confession qu'une œuvre ou une tentative d'art, ni l'expression des sentiments personnels de Ronsard que celle de son ambition de triompher des Italiens dans le sonnet d'amour.

Que l'on prenne donc, par exemple, l'admirable et voluptueux sonnet :

Je voudrais bien, richement jaunissant,
En pluye d'or goutte à goutte descendre,
Dans le giron de ma belle Cassandre,
Lorsqu'en ses yeux le somme va glissant;

Puis, je voudrais en taureau blanchissant
Me transformer, pour sur mon dos la prendre,
Quand en avril par l'herbe la plus tendre,
Elle va, fleur, mille fleurs ravissant;

Je voudrais bien, pour abréger ma peine,
Être un Narcisse, et elle une fontaine,
Pour m'y plonger une nuit à séjour;

Et je voudrais que cette nuit encore
Fût éternelle; et que jamais l'aurore
Pour m'éveiller ne rallumât le jour...

Est-ce bien ici l'accent de la passion? Si l'artiste est « amoureux », n'est-ce pas plutôt de son œuvre que de sa « belle Cassandre »? Et nous, qu'admirons-nous d'un sonnet de ce genre, l'intensité du désir qu'il exprime? ou plutôt la beauté de la traduction que le poète en donne, cette « pluie d'or » et ce « taureau blanchissant », qu'on dirait imités et comme transposés en vers de quelque toile de Paul Véronèse, de sa *Danaé* ou de son *Enlèvement d'Europe*?

Il semble qu'au surplus nous ayons sur ce point l'aveu du poète lui-même :

Amour, que n'ai-je en écrivant, la grâce
Divine, autant que j'ai la volonté!
Par mes écrits tu serais surmonté,
Vieil enchanteur des vieux rochers de Thrace.

Plus haut encore que Pindare et qu'Horace,
J'appenderais à ta divinité,
Un livre fait de telle gravité,
Que Du Bellay lui quitterait la place;

Si vive encor Laure par l'univers
Ne fuit volant dessus les thusques vers,
[Qu'heureusement notre siècle estime,]

Comme ton nom, honneur des vers françois
Victorieux des peuples et des Rois
S'envolerait sur l'aile de mes rimes.

On pourrait dire que tout Ronsard est dans ce sonnet, ou, plus exactement, toute la jeunesse de Ronsard et ses premières ambitions. Oui, certainement, il a aimé Cassandre Salviati et Marie Dupin! Mais s'il les aime, c'est moins pour aimer, et parce qu'il aime, que parce que l'amour est une incomparable matière à « mettre en vers français »; et nous pouvons nous tenir pour assurés que,

s'il a souffert, c'est bien moins des rigueurs de Cassandre ou de la fillette angevine, que, comme il nous le dit lui-même,

> De n'avoir pas en écrivant, la grâce
> Divine, autant qu'il a la volonté.

Si d'ailleurs nous ne nions pas pour cela que Ronsard ait aimé Cassandre[1], ni qu'elle ait réellement existé, c'est que quelques détails des *Amours* ne nous le permettent pas, quelques indications chronologiques, de la nature de celle que le poète nous donne quand il nous apprend que ses amours ont duré sept ans, de 1546 à 1553 : on ne porte point, semble-t-il, tant de précision dans la fiction pure! Et c'est encore le commentaire dont Remy Belleau, du vivant de Ronsard, a « illustré » la première pièce du second livre des *Amours*. « L'auteur, nous dit-il, après avoir chanté longuement sa Cassandre, voyant son service n'être récompensé que de rigueurs et de cruautés... délibéra, *suivant les remèdes de Lucrèce et d'Ovide*, prendre la médecine propre et particulière pour se purger de ce mal, qui est de s'absenter de la personne aimée, et par là se donner occasion d'en perdre du tout le souvenir. Or, étant jeune, dispos, et désireux de son ancienne liberté, arriva en Anjou, voulant mettre fin à son malheur, et éteindre, comme il fit, une vieille et ingrate amitié, pour jamais ne s'empêtrer des liens d'amour. Mais un jour d'avril, accompagné d'un sien ami, ralluma plus cruellement que devant un nouveau feu dedans son cœur, et devint

1. Voyez sur *la Cassandre de Ronsard*, l'intéressante brochure de M. Henri Longnon. Paris, 1902, bureaux de la *Revue historique*.

amoureux et affectionné serviteur d'une jeune, belle, honnète et gracieuse maîtresse, laquelle il célèbre en cette seconde partie de ses *Amours.* » La nature même de ces détails en semble garantir l'authenticité, pour ne rien dire de ce que l'éloge appuyé de Marie, « jeune, belle, honnête et gracieuse, » enveloppe ou insinue d'injurieux pour Cassandre. *Manet sub pectore vulnus* : la blessure n'est pas encore fermée! Tout en aimant la fillette angevine,

— Fleur angevine de quinze ans,

l'appelle-t-il quelque part, — il lui souvient de la belle dame de cour, de la « riche Princesse », dont la faveur flattait son amour-propre; et c'est ainsi que ses nouvelles amours donnent en quelque manière aux premières un degré de consistance historique et de réalité qu'elles n'auraient pas sans cela.

Il n'y a point de curiosité maligne, ni d'indécence, à insister sur ce point. Quelles et qui furent les maîtresses de Pierre Ronsard, gentilhomme vendômois, on pourrait assurément se passer de le savoir. Mais aussi n'est-ce point à elles, Cassandre ou Marie, ni même à lui qu'on s'intéresse en elles, mais à la question, capitale en littérature comme en art, de savoir comment un grand poète a conçu les rapports de la nature et de l'art, ou de la fiction et de la réalité. La poésie n'est-elle qu'un éloquent mensonge, et les Ronsard ou les Pétrarque n'ont-ils aimé qu'en imagination? Est-ce eux, dont le désir indéterminé d'amour, et la capacité d'illusion, ont revêtu Laure ou Cassandre de l'idéale parure de beauté qu'ils rêvaient? Ou, au contraire, est-ce elles dont le charme aurait comme éveillé en eux des sentiments, et

un pouvoir de les exprimer, qu'ils ne se connaissaient pas? Les ont-ils aimées comme on aime, quand on n'est pas poète, avec tout leur cœur et avec tous leurs sens? Ou, au contraire, n'ont-ils vu peut-être en elles que les inspiratrices de leurs chants, et, peut-être, se sont-ils rendu compte que ces chants seraient moins purs, et d'une beauté plus trouble, étant moins désintéressée, s'ils en avaient approché l'objet de plus près? Encore une fois, il y a bien des manières d'aimer, et, si je l'ose dire, surtout en notre langue, où le mot d'*aimer* ne s'applique pas moins aux formes inférieures de la sensualité, qu'il ne s'applique aux formes les plus épurées de l'amour divin. Quelle a été celle de Pétrarque ou de Ronsard? C'est là ce que l'on se demande, quand on se demande qui furent Laure ou Cassandre? si elles ont existé? de quelle condition elles étaient? comment elles ont répondu à l'amour de leurs poètes? et finalement ce qu'il y a d'elles, de la réalité de leur personne, de la beauté de leur visage, de la nature de leurs sentiments, de leur orgueil, de leur coquetterie, de leur sensibilité, de leur indifférence, dans les *Amours* de notre Ronsard ou dans le *Canzoniere* du grand Italien? Et ne conviendra-t-on pas avec nous, qu'à l'entendre de cette sorte, il n'y a guère de question plus importante en art? L'indiscrétion de quelques fouilleurs d'alcôves ne saurait prévaloir contre l'intérêt esthétique, ou philosophique même, d'une telle recherche, et voilà pourquoi, ne sachant pas exactement quelle fut Cassandre, nous voudrions savoir qui fut Marie.

Et nous ne le savons pas davantage! Mais de la lecture même de la *Continuation des Amours*, nous pouvons

conjecturer que Marie a différé de Cassandre comme une toute jeune fille d'une hardie coquette, comme une « beauté provinciale » d'une « beauté de cour », comme une enfant rougissante et naïve de ce qu'on appelait du temps de Ronsard une « grande et honnête dame »; ou comme encore le repos diffère de l'agitation, la douceur d'aimer de la fièvre d'amour et, pour user du style du poète, comme diffère, enfin, de l'orgueil de la rose épanouie dans sa splendeur, la modestie de l'humble églantine.

Il ne faudrait toutefois rien exagérer. Le ton des *Sonnets à Marie* ne diffère pas de celui des *Sonnets à Cassandre* autant que l'ont cru Ronsard lui-même, et Remy Belleau sur sa parole. « Marie, lui dit-il, quelque part,

> Marie, tout ainsi que vous m'avez tourné
> Ma raison qui de libre est maintenant servile,
> *Ainsi m'avez tourné mon grave premier style,*
> *Qui pour chanter si bas n'était point ordonné.*

Il se trompe! et son style de 1556 ne diffère pas tant de son style de 1552, non plus que son ambition.

> J'ai l'âme pour un lit de regrets si touchée,
> Que nul homme jamais ne fera que j'approuche,
> De la chambre amoureuse, encor moins de la couche
> Où je vis ma maîtresse au mois de mai couchée.
>
> Un somme languissant la tenait mi-penchée
> Dessus le coude droit fermant sa belle bouche,
> Et ses yeux dans lesquels l'archer Amour se couche
> Ayant toujours la flèche à la corde encochée.
>
> Sa tête en ce beau mois, sans plus, était couverte
> D'un riche escoffion ouvré de soye verte,
> Où les Grâces venaient à l'envi se nicher.
>
> Puis en ses beaux cheveux choisissaient leur demeure,
> J'en ai tel souvenir que je voudrais qu'à l'heure,
> Mon cœur pour n'y penser fût devenu rocher.

Ce sonnet n'est pas bon, en dépit de Belleau qui nous y montre, en son commentaire, « le divin portrait d'une femme endormie de bonne grâce sur un lit »[1]. C'est peut-être qu'il est en alexandrins, et, dans le sonnet au moins, Ronsard n'a pas encore, à cette époque, le maniement facile de l'alexandrin. Mais si le sonnet était meilleur, on ne voit pas qu'il différât des *Sonnets à Cassandre*, et, en tout cas, l'intention d'art en est visiblement la même. Aussi bien, dans ce second recueil, les imitations ou adaptations de l'italien et du latin, de Marulle et de Catulle, de Properce et de Bembo, voire de Calcagnini, les allusions mythologiques ne sont-elles pas moins nombreuses, ni moindre la dépense d'érudition. Et ce qui est seulement vrai, c'est que, d'une manière générale, Ronsard traite Marie plus familièrement, moins respectueusement que Cassandre, et qu'il la considère, en quelque manière, de moins bas.

Ce qui est encore vrai, c'est que les sonnets, dans ce second livre, sont entremêlés de *Madrigaux*, de *Chansons*, d'*Élégies* qui en détendent, pour ainsi parler, la continuité monotone, et qui en diversifient la physionomie. C'est beaucoup que 190 ou 200 sonnets sur le même sujet et consacrés à la même personne[2]. Et j'ajouterais que Marie est morte avant Ronsard, qui l'a chantée morte, et dont la passion s'est donc teintée de

1. On a même pu croire qu'étant tout en rimes non alternées, sauf deux vers, il était de la jeunesse de Ronsard, à moins peut-être que Ronsard ne considérât comme masculines, au moins pour l'oreille, les rimes en *Ée*.

2. Il y en a, dans l'édition de 1587, exactement 222, séparés d'un deux cent vingt-troisième et dernier, par un *Baiser*, deux *Élégies*, dont l'une à Muret son commentateur, deux *Chansons*, et une troisième *Élégie*, adressée à Janet, « peintre du roy ».

mélancolie, et d'une mélancolie sincère et profonde, si d'ailleurs ces dernières pièces n'appartenaient à une autre époque de la vie du poète. On peut donc dire que, d'une manière générale, il y a moins de tension, de raideur et d'effort, il y a plus de familiarité dans la *Continuation des Amours de Ronsard*. D'une passion à la fois héroïque et mondaine, qu'il était dans les *Sonnets à Cassandre* l'amour s'est ici changé, dans les *Sonnets pour Marie*, en une passion plus humaine, moins apprêtée, plus voisine de la réalité, plus conforme peut-être à l'épicurisme facile et léger de Ronsard, oserai-je dire à son tempérament? Mais encore une fois, il ne faut pas croire que le poète y ait rien abdiqué de ses premières ambitions.

Tyard, on me blâmait à mon commencement,
De quoi j'étais obscur au simple populaire,
Mais on dit aujourd'hui que je suis au contraire,
Et que je me démens de parler bassement.

Non, il ne se démentait point! et il n'était pas « au contraire » de lui-même : il se délassait seulement en de nouvelles amours, qui ne l'empêchaient pas de poursuivre ses premiers desseins; et la preuve s'en inscrivait dans ses *Hymnes*, qui paraissaient pour la première fois, en 1555 et 1556.

De tous les recueils de Ronsard, les *Hymnes* — ou les *Hynnes*, car c'est ainsi que le mot, je ne sais pourquoi, se trouve imprimé dans l'édition de 1584, et dans l'édition de 1587, — sont peut-être celui dont le contenu a le moins varié, et ainsi dont la date certaine autorise la plus sûre et la plus juste appréciation. L'intention géné-

rale en est très nettement déclarée dans l'*Hymne de l'Éternité* :

> Tourmenté d'Apollon, qui m'a l'âme échauffée,
> Je veux, plein de fureur, suivant les pas d'Orphée,
> *Rechercher les secrets de nature et des cieux.*

Il eût mieux dit encore, — au lieu des « pas d'Orphée » qui n'a jamais existé, — s'il eût dit les traces d'Aratus, de Callimaque, d'Apollonius et de Théocrite. Les poètes de la Pléiade, on ne saurait trop le rappeler, ont beaucoup fréquenté chez les Alexandrins, et de toutes les qualités qu'ils eussent aimé leur emprunter, aucune peut-être ne les a séduits davantage qu'une certaine manière de traiter la mythologie, dont les fictions ne sont plus en effet, pour ces Grecs très civilisés, que le symbole ou l'enveloppe de vérités morales et philosophiques, scientifiques même, comme dans Aratus, à moins, et plus souvent encore, qu'elles ne soient, de tous les contes, les plus propres à recevoir une forme d'art. Le charme de ces contes, la beauté complexe de ces mythes, leur signification symbolique, c'est ce que Ronsard a vivement ressenti; c'est ce qu'il a tâché de faire passer dans ses *Hymnes*; et — n'était une prolixité que ses modèles avaient évitée soigneusement, — c'est ce qu'on louerait volontiers dans l'*Hymne de Calaïs et de Zéthès*, par exemple, ou dans celui de *Castor et Pollux*. On en retrouve quelque chose dans ces vers de l'*Hymne de l'Or*.

> On dit que Jupiter, pour montrer sa puissance,
> Montrait un jour sa foudre, et Mars montrait sa lance.
> Saturne sa grand'faulx, Neptune ses grand's eaux,
> Apollon son bel arc, Amour ses traits jumeaux,

Bacchus son beau vignoble et Cérès ses campagnes,
Flora ses belles fleurs, le Dieu Pan ses montagnes,
Hercule sa massue, et bref, les autres Dieux,
L'un sur l'autre vantaient leurs biens à qui mieux mieux.
Toutefois ils donnaient par une voix commune
L'honneur de ce débat au grand prince Neptune,
Quand la Terre leur mère, épointe de douleur
Qu'un autre par sur elle emportât cet honneur,
Ouvrit son large sein, et au travers des fentes
De sa peau, leur montra les mines d'Or luisantes,
Qui rayonnent ainsi que l'éclair du Soleil
Quand il luit au Midi...

Les Dieux, émerveillés, éblouis, lui demandent alors à l'envi

De leur donner un peu de cela radieux
Que son ventre cachait, pour en orner les cieux;

et qu'ils ne nommaient point, parce qu'en ce temps-là,

L'Or, pour n'être connu, ne se nommait encore.

La Terre, prodigue de sa richesse, consent à leur désir, et de l'éclat du précieux métal,

Adonques Jupiter en fit jaunir son trône
Son sceptre, sa couronne, et Junon, la matrone,
Ainsi que son époux, son beau trône en forma,
Et dedans ses patins par rayons l'enferma.
Le Soleil en crespa sa chevelure blonde,
Et en dora le char qui donne jour au monde;
Mercure en fit dorer sa verge, qui n'était
Auparavant que d'if; et Phébus, qui portait
L'arc de bois et la harpe, en fit soudain reluire,
Les deux bouts de son arc et les flancs de sa lyre.

On remarquera, sur ce passage, que, si les grands poètes, comme les grands peintres, ont une couleur et une gamme de couleurs qu'ils préfèrent, celle de Ronsard

est la gamme des ors, ou des jaunes — « l'or luisant », la « blondeur roussoyante », l'éclat des blés « richement jaunissants »; — et de là, sans jeu de mots ni métaphore, mais littéralement, et dans ses *Hymnes* en particulier, ce caractère de richesse et de splendeur qui est l'un des plus éclatants de sa poésie. S'il y a en français des « vers dorés », ce sont les siens, et par aucun trait encore de son tempérament artistique il ne ressemble davantage aux grands Vénitiens.

Mais il y a autre chose dans les *Hymnes*, et en vérité c'est dans ce recueil que Ronsard, tout en continuant d'imiter les anciens, se les convertit, selon le mot de la *Défense et Illustration*, en sang et en nourriture, jusqu'au point de s'en dégager et de s'en libérer. L'objet de l' « imitation » est l'assimilation; mais on ne s'assimile que ce qu'on dénature, et de son vrai nom, l'assimilation est transformation. C'est ce que l'on voit bien dans les *Hymnes*. A travers l'imitation de Callimaque ou d'Aratus, le naturalisme personnel de Ronsard s'y fait jour, et ce naturalisme ne diffère pas autant qu'on le pourrait croire de celui de Rabelais. Le génie propre de la Renaissance y éclate, et je veux dire son paganisme, mais, précisément, ce paganisme est celui de la Renaissance, lequel n'est plus tout à fait le paganisme antique, ni même celui d'Alexandrie. Sous le voile d'une adoration de la « nature » on y voit paraître une claire conscience de travailler à la libération des instincts et à l'émancipation de soi-même. Ni les Dieux ne sont plus des Dieux, ni même, pour personne, les symboles ne sont plus des symboles, mais de savantes fictions qui servent d'enveloppe — « de coffre à des vérités dit Ronsard — », abstraitement con-

çues. La poésie, sans cesser d'être elle-même, est devenue « philosophie ». Et il semble que, croyant avoir désormais tiré des anciens tout ce qu'ils contenaient d'enseignement pour lui, l'ambition de Ronsard ne soit plus que d'exprimer en des vers antiques des pensers qui ne soient bien qu'à lui.

On lit dans l'*Hymne de la Mort* :

Masures, désormais on ne peut inventer
Nul argument qui soit bon à chanter
Ou haut sur la trompette, ou bas dessus la lyre;
Aux anciens la Muse a permis de tout dire
Tellement qu'il nous reste à nous autres derniers,
Sinon le désespoir d'ensuivre les premiers.
. . . .
Moi donc, qui, dès longtemps, par épreuve sais bien
Qu'au sommet du Parnasse on ne trouve plus rien;
Pour étancher la soif d'une gorge altérée,
Je veux aller chercher quelque source sacrée
D'un ruisseau non touché...
. . . .
Je boirai tout mon saoul de cette onde pucelle
Et puis je chanterai quelque chanson nouvelle.
. . . .
Car il me plaît enfin de faire ici ramer
Mes propres avirons dessus ma propre mer,
Et de voler au ciel par une voie étrange
En chantant de la Mort la non dite louange.
. . . .

Et, en effet, lui, le poète accoutumé de la volupté de vivre et de sentir, le voici qui chante la Mort, et qui la chante en grand poète, comme on ne la chantera plus de longtemps après lui; qui la chante « en chrétien », et qui termine par ces beaux vers l'*Hymne* dont il a fait le dernier de son recueil[1] :

1. Il en est le dernier dans l'édition de 1584, la dernière qu'ait donnée Ronsard; mais dans l'édition de 1587, les Galland et les Binet, ses amis,

Je te salue, heureuse et profitable Mort,
Des extrêmes douleurs médecin et confort!
Quand mon heure viendra, Déesse, je te prie,
Ne me laisse longtemps languir en maladie,
Tourmenté dans un lit : mais puisqu'il faut mourir,
Donne-moi que soudain je te puisse encourir
Ou pour l'honneur de Dieu, ou pour servir mon prince,
Navré d'une grand'plaie au bord de ma province.

Nous ne connaissions pas encore ce Ronsard. Il n'était jusqu'ici qu'un artiste et un amoureux, et à bien des égards un « virtuose ». C'est vraiment le poète, et un grand poète, qui commence à se montrer dans les *Hymnes*! Il pense, et il fait penser. Dans la forme souvent inspirée de son vers, mais quelquefois un peu vide, voici maintenant des idées qui s'insinuent et qui la remplissent. Il n'avait guère traité jusqu'alors que deux thèmes : la « Gloire » et l' « Amour », l' « Amour » et la « Gloire »; ajoutons-y, si l'on veut, « la Nature », — quoique d'ailleurs elle tienne infiniment moins de place dans son œuvre qu'on ne l'a bien voulu dire; — et, sans doute, ce sont trois thèmes inépuisables en variations, mais il y en a cependant d'autres, et, l'un après l'autre, il va les découvrir. Vienne bientôt l'occasion propice, et sortant de l'isolement où il s'était comme enfermé jusqu'alors, le poète se jettera tout entier dans l'action. C'est cette

l'ont fait suivre de quatre autres; et l'exemple est caractéristique de l'inintelligence autant que de la « fidélité » des éditeurs.

L'hymne de la Mort n'était pas le dernier du recueil dans la première édition des *Hymnes*, celle de 1555; Ronsard lui-même n'en a senti que plus tard l'importance dans son œuvre; plein d'intentions, comme il l'était, il a voulu alors que cet *Hymne*, en devenant le dernier du recueil, en précisât la signification. Mais ce n'est point ainsi que l'ont entendu les éditeurs; ils avaient de l'inédit à produire; ils l'ont donc produit sans se soucier du reste; et on les a suivis docilement, jusqu'à ce que les chronologistes surviennent à leur tour pour achever de détruire l'harmonie du recueil en en mettant, s'ils le peuvent, chaque pièce à sa date.

occasion que lui apportent les troubles civils, et c'est ce qui fait, non seulement dans l'œuvre de Ronsard lui-même, mais dans l'histoire de la poésie française, l'intérêt capital des *Discours des Misères de ce temps*.

II

LES « DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS »

En fait et à la rigueur, les *Discours des Misères de ce temps* se réduisent à deux pièces, qui sont intitulées, la première : *Discours*, et la seconde : *Continuation du Discours des Misères de ce temps*, toutes les deux datées de 1562, et toutes les deux dédiées à la reine régente, Catherine de Médicis. Mais, conformément à l'exemple donné par le poète, — dans ses éditions de 1567, in-8°, de 1578, in-16, et de 1584, in-folio, — on réunit, sous ce titre général [1], une dizaine de pièces formant ensemble quelques milliers de vers, et, ainsi, matériellement, une partie considérable de l'œuvre de Ronsard. Elle n'en est pas aussi l'une des moins significatives, comme contenant l'expression de ses sentiments religieux et politiques. Car, pourquoi ce poète, cet épicurien, ce voluptueux, s'est-il, à une heure décisive, rangé si délibérément du côté des adversaires de la réforme? Mais comment se pourrait-il qu'il fût descendu de sa tour d'ivoire sur la place publique, sans que la nature de son talent, et vrai-

1. Ici encore, et on ne sait pourquoi, les éditeurs de 1587 ont commis l'insigne maladresse de séparer ce que le poète avait voulu qui demeurât uni. Les *Discours des Misères de ce temps* sont au commencement de leur tome IX; et *la Remontrance au peuple de France*, avec la *Réponse à quelque ministre*, termine leur tome X.

semblablement aussi les destinées de la poésie française, en eussent été profondément affectées? Ce sont les deux questions, ou deux des questions que nous proposent les *Discours des Misères de ce temps*.

Ne mettons pas en doute qu'il ait vu, dans le calvinisme, — comme tant d'autres, et en particulier comme Rabelais, quoique son ennemi, — non seulement une tyrannie nouvelle, dont il n'y avait aucune raison de subir la loi plutôt que de l'ancienne, à laquelle on était fait et plié, mais encore et surtout une contrainte, et une affectation d'austérité qu'il avait le droit de considérer comme funeste, ou mortelle même, à la liberté de son art. Le mouvement de la Réforme, et notamment celui de la Réforme française, quoi qu'il en dût advenir par la suite, n'a pas du tout opéré d'abord dans le sens du « progrès », de l'affranchissement ou de la libération, mais de la « rétrogradation », si l'on peut ainsi dire, comme n'étant qu'un retour au pharisaïsme de l'Ancien Testament; et ses premiers apôtres, « les démoniacles calvins de Genève », — c'est Rabelais, on s'en souvient, qui les nomme de ce nom, — ont commencé par être littéralement d'affreux « iconoclastes ». C'est ce qu'un poète et un artiste, disons si l'on le veut, c'est ce qu'un « voluptueux » tel qu'était Ronsard ne pouvait pas ne pas vivement sentir : le cours du mouvement de la Renaissance interrompu, barré par l'intervention de la Réforme, et les « arts de la paix » empêchés par les troubles civils...

Quand verrons-nous par tout Fontainebleau,
De chambre en chambre aller les mascarades,
Quand ouïrons-nous au matin les aubades,
De divers luths mariés à la voix?
. . . .

Quand verrons-nous sur le haut d'une scène
Quelque Janin, ayant la joue pleine,
Ou de farine, ou d'encre, et qui dira
Quelque bon mot qui nous réjouira?
. . . .
Quand verrons-nous une autre Polynesse
Tromper Dalinde...

De semblables regrets, qu'il exprime naïvement, au lendemain de la première guerre civile, en 1564, n'ont sans doute jamais hanté les âmes fortes et dures de Calvin et de Théodore de Bèze; et, au contraire, pour ces divertissements païens où s'égayait le génie de Ronsard, qui lui étaient comme une excitation quotidienne à réaliser ses mythologies dans sa vie, ou sa vie dans ses mythologies, ceux-ci n'ont eu que mépris et que haine. On le devait voir assez dans l'histoire de l'inclyte cité de Genève, et dans celle du puritanisme écossais!

Ajoutons-y, non pas précisément les amitiés de cour de Ronsard, — car il ne devait pas moins aux Châtillons ou aux Bourbons qu'aux Guises, et il ne s'en est point caché, même dans ses *Discours*, — mais la plus vive des affections que peut-être il ait ressenties, la plus pure en même temps que la plus passionnée; et c'est celle que lui avait inspirée Marie Stuart. Il l'avait connue et adorée toute enfant; il l'avait connue jeune fille; il l'avait connue reine! Le départ de l' « enchanteresse », quand, après la mort de François II, elle dût quitter la France [août 1561] pour aller au-devant de sa tumultueuse et tragique destinée, avait laissé au cœur du poète un regret que le temps ne devait pas apaiser, et jamais, pour aucune Cassandre, ni aucune Marie, ni aucune Genèvre, il n'a trouvé d'accents plus amoureux, ni de vers plus caressants :

Encore que la mer de bien loin nous sépare,
Si est-ce que l'éclair de votre beau soleil
De votre œil qui n'a point au monde de pareil
Jamais loin de mon cœur par le temps ne s'égare.

Sonnet.
[Édition de 1584, p. 749.]

Il la revoit toujours, avec « ses yeux étoilés », son « front d'albâtre » et « l'or de ses cheveux »

. . . . . dont le moindre des nœuds
Dompterait une armée, et ferait en la guerre,
Hors des mains des soldats tomber le fer en terre;

avec sa « belle taille », son « beau corsage », et sa « longue, et fresle, et délicate main ». Il la revoit encore, en ses vêtements de deuil, sous son crêpe de veuve, glisser, dans les longues allées du grand jardin de Fontainebleau, comme une apparition de la tristesse même :

Tous les chemins blanchissaient sous vos toiles
Ainsi qu'on voit blanchir les rondes voiles [1].

Ibid. [749, 750, 751.]

Et il la revoit enfin, au jour de son départ, emportant avec elle, dans sa farouche Écosse, — qu'il connaît bien, lui, l'ancien page de Jacques V, — le charme de la Cour de la France, et l'inspiration des poètes eux-mêmes :

Les roses et les lys ne règnent qu'un printemps,
Ainsi votre beauté seulement apparue
Quinze ans en notre France, est soudain disparue;
. . . .
Et d'elle n'a laissé sinon que le regret,
Sinon le déplaisir qui me remet sans cesse
Au cœur le souvenir d'une telle princesse...

Si l'on a pu disputer sur la nature des sentiments de

1. Le grand deuil se portait en blanc.

Ronsard pour Cassandre Salviati, ou pour Marie Dupin, on ne saurait douter de ceux qu'il a ressentis pour Marie Stuart. « Ah! frère mien, » fait-il dire à Charles IX, s'adressant à l'ombre de son frère François II :

> Ah ! frère mien, tu ne dois faire plainte,
> De quoi ta vie en sa fleur s'est éteinte !
> Avoir joui d'une telle beauté
> Sein contre sein, valait ta royauté !
>
> *Ibid.* [752.]

Nous étonnerons-nous après cela que le souvenir de cet amour — osons dire le mot — ait retenu Ronsard dans le parti de la Cour et des Guises? Et que trouvera-t-on de plus naturel, si ce qu'il a aimé de Marie Stuart et en elle, c'est précisément tout ce qu'en abhorrait le puritanisme d'un Knox.

Mais il a eu aussi d'autre motifs d'écrire ses *Discours*. L'indignation, la juste colère, dont ils sont l'éloquent témoignage procède aussi d'une source plus haute; et là même est l'intérêt de cette partie de son œuvre que, dans ce gentilhomme vendômois, qu'on ne croyait occupé, quand il se sentait las de marcher sur les traces d'Homère et de Pindare, que de soupirer élégamment ou de rimer des « mascarades », nous voyons apparaître un Français de son temps, de ceux pour qui la France est quelque chose de plus qu'une « expression géographique », et vraiment une personne, une mère, et une mère passionnément aimée :

> De Bèze, je te prie, écoute ma parole.
> . . . .
> La terre qu'aujourd'hui tu remplis toute d'armes,
> Et de nouveaux chrétiens déguisés en gens d'armes,
> . . . .

Ce n'est pas une terre allemande ou gothique
Ni une région Tartare ni Scythique,
C'est celle où tu naquis, qui douce te reçut
Alors qu'à Vézelay ta mère te conçut;
Celle qui t'a nourri et qui t'a fait apprendre
La science et les arts dès ta jeunesse tendre,
Pour lui faire service et pour en bien user,
Et non, comme tu fais, afin d'en abuser.

[*Discours des Misères de ce temps.*]

On retrouve ici, plus viril et plus ferme, l'accent de cet *Hymne à la France* que Ronsard avait publié dès 1549, et qu'un scrupule d'artiste, — parce que les rimes n'en étaient pas alternées, — l'a empêché de comprendre dans les éditions collectives qu'il a lui-même données de ses *Œuvres*. Le grand reproche qu'il adresse à ces « nouveaux réformateurs », et vraiment leur crime à ses yeux, c'est d'avoir divisé la France contre elle-même, et, pour des raisons d'amour-propre ou d'ambition, bien plus que de religion, c'est d'avoir rompu l'unité de la patrie commune. Car, en la brisant, ils ne manquent pas seulement à leur premier devoir envers la terre qui les a « reçus » et « nourris », mais encore ils trahissent la solidarité qui doit lier dans l'histoire les générations successives des fils d'un même sol; ils détruisent l'œuvre des ancêtres; et, de leurs propres mains, ils l'offrent pour ainsi dire en proie aux convoitises de leurs rivaux héréditaires :

Las! faut-il, ô Destin, que le sceptre français
Que le fier Allemand, l'Espagnol et l'Anglais
N'a jamais su froisser, tombe sous la puissance
Du vassal qui devait lui rendre obéissance!
Sceptre qui fut jadis tant craint de toutes parts,
Qui jadis envoya outre mer ses soldars

Gagner la Palestine et toute l'Idumée,
Tyr, Sidon, Antioche, et la ville nommée
Du saint nom, où Jésus, en la croix attaché
De son précieux sang lava notre péché!
Sceptre qui fut jadis la terreur des barbares,
Des Turcs, des Mamelucks, des Perses, des Tartares,
Bref, par tout l'univers tant craint et redouté,
Faut-il que par les siens lui-même soit dompté.

[*Discours à Guillaume des Autels.*]

On le voit ici clairement : l'idée de « patrie », telle que nous l'entendons de nos jours, n'est pas en France une idée nouvelle, et on l'acceptait ou on la professait, en 1560, avec toutes ses conséquences. L'humanisme de Ronsard, son hellénisme ou son italianisme, la préférence qu'il donnait à l'*Odyssée* sur les *Chansons de Geste*, et à Pétrarque sur Marot, au *Canzoniere* sur les « épisseries » de l'ancienne école, n'ont pas nui à son patriotisme[1]. Avant, ni depuis lui, personne n'a eu le sentiment plus vif de l'unité française; et si la démons-

1. Ronsard s'est-il contenté de la parole et de la plume, ou bien a-t-il poussé le dévouement à sa cause jusqu'à prendre les armes? Théodore de Bèze l'affirme péremptoirement, dans son *Histoire ecclésiastique*, dont la première édition a paru du vivant de Ronsard, à Anvers, en 1580; et, peut-être d'après lui, c'est ce que d'Aubigné et de Thou ont répété dans leurs *Histoires universelles*. La raison pour laquelle on a révoqué longtemps leur témoignage en doute, c'est qu'ils faisaient de Ronsard un « curé d'Évaillé »; et Ronsard, disait-on, n'a jamais été curé d'Évaillé, ni même prêtre. Mais on avait tort. Si l'on ne saurait absolument répondre que Ronsard ait été prêtre, car, à cet égard, ni sa tonsure, dont on a l'acte, ni les bénéfices qu'il a cumulés ne prouvent rien, ou ne sont du moins qu'une présomption, il a été certainement « curé d'Evaillé ». [Cf. l'abbé Froger, *Ronsard ecclésiastique*, Mamers, 1882; et Marty-Laveaux, *Notice sur Ronsard*, dans *la Pléiade française*, Paris, 1893.]

La question de savoir s'il a pris les armes, semblerait donc devoir être résolue dans le sens de l'affirmative, si le triple témoignage de de Thou, d'Aubigné et de Bèze, n'était contrebalancé par celui de Grévin, dans son *Temple de Ronsard*, où précisément ce qu'il reproche

tration n'en semblait pas suffisante, ce serait assez d'une dernière citation :

Ha! que diront là-bas sous leurs tombes poudreuses,
De tant de vaillants rois les âmes généreuses,
Que dira Pharamond, Clodion et Clovis?
Nos Pépins, nos Martels, nos Charles, nos Loys,
Qui de leur propre sang, à tous périls de guerre
Ont acquis à leurs fils une si belle terre?
Que diront tant de ducs et tant d'hommes guerriers
Qui sont morts d'une plaie au combat les premiers,
Et pour France ont souffert tant de labeurs extrêmes,
La voyant aujourd'hui détruire par soy-mesmes.

[*Discours des Misères de ce temps.*]

Mais il y a plus; et sans entreprendre ici de sonder la sincérité de ses sentiments religieux, — qu'au surplus nous ne voyons pas pour quelles raisons on suspecterait, — il semble que ce soit l'ardeur du patriotisme de Ron-

au poète, c'est d'évaporer, si l'on ose ainsi dire, son indignation en paroles :

Tu fais comme un joueur, à qui sur l'échafaud
Le poumon plein de vent et le cœur ne défaut
Pour se montrer hardi jouant son personnage
Bien qu'au fait et au prendre il perdit le courage.
Cependant en tes vers, comme un brave escrimeur
Qui défendant un prix se montre de grand cœur
Tu prends tant seulement l'espée rabattue
Afin de ne tuer et que l'on ne te tue.

Nous concluons de là, pour notre part, qu'à la vérité, Ronsard n'a pas « pris les armes » comme chef de bande, ou de troupe, mais, étant gentilhomme, il aura sans doute eu l'occasion, en ces temps troublés, de mettre plus d'une fois l'épée à la main pour se défendre, lui ou les siens, contre les incursions de l'adversaire, et tout considéré, c'est bien ce que semble dire Th. de Bèze : « Ayant assemblé quelques soldats dans un village nommé d'Évaillé dont il était curé, Ronsard fit plusieurs courses avec pilleries et meurtres. » Entendons par là qu'il s'arma, lui et ses serviteurs, et que peut-être poussa-t-il l'audace jusqu'à se défendre quand on l'attaqua.

On peut encore supposer, avec M. l'abbé Froger, que Théodore de Bèze aura confondu, non sans quelque intention, Pierre de Ronsard avec quelqu'un des siens.

sard qui explique, et qui détermine la nature de son catholicisme. Il est catholique parce que le catholicisme est la « religion de ses pères »; et, sans se dissimuler les abus qui se sont glissés dans cette religion, — et, au besoin, en les flétrissant ou en les stigmatisant de la brûlure de son vers, — il est catholique parce qu'il n'a rien trouvé dans le protestantisme qui répondît aux exigences d'une réformation d'ailleurs désirée.

Il ne faut s'étonner, Chrétiens, si la nacelle
Du bon pasteur saint Pierre en ce monde chancelle
Puisque les ignorants, des enfants de quinze ans,
Je ne sais quels muguets, je ne sais quels plaisants
Ont les biens de l'Église, et que les bénéfices
Se vendent par argent ainsi que les offices!

Ainsi s'exprimait-il, dans son *Discours à Guillaume des autels*; et il revient à la charge, dans sa *Remontrance au Peuple de France.*

O vous, doctes prélats poussés du Saint Esprit
Qui êtes assemblés au nom de Jésus-Christ,
. . . .
Vous-mêmes les premiers, Prélats, réformez-vous!
. . . .
Arrachez de vos cœurs la jeunesse lascive,
Soyez sobres de table, et sobres de propos...
. . . .
Soyez-moi de vertus non de soie habillés,
. . . .
Ne vous entremettez des affaires mondaines,
Fuyez la cour des Rois et leurs faveurs soudaines;
. . . .
Allez faire la cour à vos pauvres ouailles.

Il ne craint pas d'y revenir encore dans sa *Réponse à quelque ministre.*

Je sais que des abbés la cuisine trop riche
A laissé du Seigneur tomber la vigne en friche;
Je vois bien que l'ivraie étouffe le bon blé;
Et si n'ai pas l'esprit si gros ni si troublé
Que je ne sente bien que l'Église première
Par le temps a perdu beaucoup de sa lumière!

Mais en quoi ces abus dérivent-ils du fond de la chose? et, par exemple, des opinions que l'on se fait de la « transsubstantiation »? Quel rapport y a-t-il entre la corruption des prélats de cour, ou les scandales de la Papauté même, et la question de savoir si Jésus-Christ est ou n'est pas réellement présent dans l'Eucharistie? Quels sont d'ailleurs les remèdes que proposent nos réformateurs « empistolés »? et puis, où, et quels sont leurs titres?

De votre élection faites-nous voir la bulle,
Et nous montrez de Dieu le seing et la cédule!

Si nous sommes, nous, catholiques, dans l'erreur depuis quinze cents ans, et si vous détenez, vous, protestants, la vérité, comment se fait-il que vous soyez tous adversaires ou ennemis les uns des autres?

Les Apôtres jadis prêchaient tous d'un accord :
Entre vous aujourd'hui ne règne que discord;
Les uns sont Zwingliens, les autres Luthéristes,
Les autres Puritains, Quintins [1], Anabaptistes,
Les autres de Calvin vont adorant les pas,
L'un est prédestiné et l'autre ne l'est pas,
Et l'autre enrage après l'erreur Muncérienne
Et bientôt s'ouvrira l'école Bézienne.

[*Discours des Misères de ce temps.*]

1. Les *Quintins* sont ceux que Calvin avait si violemment attaqués dans son Opuscule : *Contre la secte furieuse et phantastique des Libertins.*

Sur quoi, montrez m'en donc parmi vous qui « aient changé de vie » en changeant de communion?

J'en vois qui ont changé de couleur et de teint
Hideux en barbe longue et en visage feint
. . . .
Mais je n'en ai point vu qui soient d'audacieux
Plus humbles devenus, ni doux, ni gracieux,
De paillards, continents; de menteurs, véritables;
D'effrontés, vergogneux; de cruels, charitables;
De larrons aumôniers; et pas un n'a changé
Le vice dont il fut auparavant chargé.

[*Discours*, etc.]

Et puisque enfin vous n'apportez aucune raison qui doive nous faire pencher de votre côté, pourquoi voulez-vous que nous nous détachions de la religion commune, traditionnelle, — et nationale?

Car l'amour du pays, et de ses lois aussi,
Et de la vérité, me fait parler ainsi!

Ces deux derniers vers achèvent de préciser la nature du catholicisme de Ronsard. Il ne parle pas en théologien, ni en controversiste, quoi qu'il le pût, s'il le voulait bien! Remarquons même, à cet égard, qu'on ne saurait s'empêcher d'admirer la lucidité et la précision avec lesquelles, toutes les fois que les besoins de la discussion l'exigent, il effleure les questions dogmatiques.

Le soir que tu donnais à ta suite ton corps
Personne d'un couteau ne te pressait alors
Pour te faire mentir, et pour dire au contraire
De ce que tu avais délibéré de faire.
Tu as dit simplement d'un parler net et franc
Prenant le pain et le vin : *C'est cy mon corps et sang*,

Non signe de mon corps; toutefois ces ministres,
Ces nouveaux défroqués, apostats et bélistres,
Démentent ton parler disant que tu rêvais
Et que tu n'entendais les mots que tu disais.
[*Remontrance au peuple de France.*]

Mais, encore une fois, c'est surtout en « Français » qu'il s'exprime, comme étant de son pays autant que de sa religion, ou peut-être, et mieux encore, comme ne séparant pas la grandeur et la prospérité de son pays d'avec une religion dont on peut dire, et en tout cas dont il estime qu'elle a fait la France. Quel Français, ou quel catholique voudra lui reprocher d'avoir ainsi solidarisé, de manière à ne plus distinguer lui-même l'une de l'autre, sa croyance et son patriotisme? Et si quelque chrétien, plus mystique, ne prétendait voir dans cette « religion » qu'une « politique », nous n'en disconviendrions pas, puisque c'est justement ce que nous disons; mais nous sommes ici dans la réalité de l'histoire; il s'agit d'expliquer autant que de juger; et avant que de faire au poète un grief de cette confusion, nous attendrons qu'on nous ait montré que ses adversaires ne l'ont point faite : Calvin et Théodore de Bèze, le roi de Navarre[1], le prince de Condé, celui des Châtillons qu'on avait revêtu de la pourpre romaine, et le plus illustre enfin d'eux tous, l'honnête homme, le grand homme, le héros consacré du protestantisme français, Gaspard de Coligny.

1. On n'ignore pas que le roi de Navarre, Antoine de Bourbon, pere d'Henri IV, repassa du protestantisme au catholicisme dès qu'on eut consenti à faire de lui, pendant la minorité de Charles IX, sinon un régent de France, du moins un lieutenant général du royaume.

L'espérance de mieux, le désir de vous voir
En dignité plus haute et plus grande en pouvoir,
Vos haines, vos discords, vos querelles privées
Sont cause que vos mains sont de sang abreuvées,
Non la religion, qui sans plus ne vous sert
Que d'un masque emprunté qu'on voit au descouvert.

[*Remontrance au peuple de France.*]

Avec ces sentiments, et dans ces conditions, on ne s'étonnera pas de l'ardeur du « royalisme » ou du « loyalisme » de Ronsard. A ceux qui, s'ils murmuraient déjà sous les règnes forts de François Ier et d'Henri II, n'avaient pas osé prendre les armes et déclarer la guerre civile, il en veut de la violence qu'ils prétendent exercer contre une femme et contre un enfant.

Et vous, nobles aussi, mes propos entendez,
Qui faussement séduits, vous êtes débandés
Du service de Dieu : veuillez vous reconnaître,
Servez votre pays et le Roi votre maître ;
Posez les armes bas ; espérez-vous honneur
D'avoir ôté le sceptre au roi votre Seigneur ?
Et d'avoir dérobé par armes la province
D'un jeune Roi mineur, votre naturel Prince ?

[*Remontrance au peuple de France.*]

C'est qu'il sait, et il se rend compte, que cette patrie française, qu'il aime, c'est la royauté, ce sont « ses Rois » comme il le dit lui-même, qui l'ont faite, et en prenant contre eux les armes, c'est contre la France qu'on les prend.

Ne l'accusons donc pas ici de courtisanerie ! A la date où il écrivait ses *Discours*, en 1562, personne ne pouvait prévoir de quel côté pencherait la fortune ; les Châtillons, auxquels il ne devait pas moins qu'aux Guises,

n'étaient pas moins puissants; et, d'une manière générale, si l'on avait essayé de le circonvenir, c'était du côté protestant :

> Je m'étonne de ceux de la nouvelle foi
> Qui pour me haut-louer disent toujours de moi :
> Si Ronsard ne cachait son talent dedans terre,
> Or' parlant de l'amour, or' parlant de la guerre,
> Et qu'il voulût du tout chanter de Jésus-Christ
> Il serait tout parfait...
>
> [*Discours à Loys des Masures.*]

Et peut-être, parce qu'il était, comme tous les poètes, sensible et maniable à la louange, peut-être se fût-il, comme tant d'autres, laissé persuader, si le premier article de sa croyance politique n'eût pas été que là où était le Roi, là aussi, et là seulement, était la France. C'est ce que l'on voit bien, dans la belle péroraison de la *Continuation du Discours des Misères*, où il feint que l' « idole » — c'est-à-dire l'image, — de la France lui est apparue :

> ... Comme il pensait que cette pauvre terre
> S'en allait, ô malheur, la proie de l'Angleterre,
> Et que ses propres fils amenaient l'étranger
> Qui boit les eaux du Rhin, afin de l'outrager.

Elle lui fait alors sa plainte :

> Une ville est assise aux champs savoisiens,
> Qui par fraude a chassé ses Seigneurs anciens
> . . . .
> Laquelle, en cependant que les Rois augmentaient
> Mes bornes, et bien loin pour l'honneur combattaient
> Appelant les bannis en sa secte blâmable,
> M'a fait comme tu vois chétive et misérable.

La France regrette que ses Rois n'aient pas « rué par terre », quand il en était temps encore, une telle cité.

Mais elle ne désespère pourtant pas d'en triompher un jour, et, en attendant, elle le charge, lui, Ronsard, de consigner à la postérité le souvenir de ces temps abhorrés :

> Afin que nos neveux puissent un jour connaître
> Que l'homme est malheureux qui se prend à son Maître.

C'est, pour ainsi parler, le dernier mot de Ronsard, dans cette longue et passionnée polémique. Il nous ramène à son point de départ. Et certes, on n'a pas de peine à comprendre que son attitude ait exaspéré contre lui l'opinion des réformés de son temps. Qui voudra voir quelles injures ils ont opposées à ses raisons n'aura même donc pas besoin de consulter le *Temple de Ronsard*[1], où

1. Il est plus facile de renvoyer au *Temple de Ronsard* que d'en citer le texte! Cependant, et puisqu'on reproche au poète, non sans raison d'ailleurs, et pour lui, pour son honneur, et du point de vue du goût, la violence de ses invectives, il est bon qu'on connaisse la grossièreté des injures auxquelles il répondait :

> Ceux-là qui à ce jour feront pèlerinage
> En ton temple sacré, verront un grand image
> Au plus haut de l'autel, et, au-dessous, à part,
> Écrit en lettres d'or : MONSEIGNEUR SAINT RONSARD.
> L'image qui de toi portera la semblance,
> Aura dessus le chef la mitre d'inconstance :
> Sous elle apparaîtra un grand front éhonté ;
> Un nez un peu tortu et un peu raboté ;
> Une bouche retorse, une lèvre flétrie,
> Une dent toute noire et à moitié pourrie,
> Ta barbe sera claire, en mémoire qu'un jour
> Le vent te la souffla quand tu faisais l'amour
> Dont tu auras pouvoir de guérir le malade
> Qui te demandera secours pour la pelade.
> La chape qui sera éparse sur ton dos
> Sera bordée autour de verres et de pots
> Et de flacons aussi, le tout en souvenance
> Que vivant tu auras fait un Dieu de ta panse
> . . . .
> Par-dessous, on verra la blancheur alléchante
> De ton beau surpelis en façon ondoyante
> Où en beaux points luisans sera cousu le nom
> De ton laquais mignard ou de ton Corydon...

[Édition Blanchemain, VII, 91.]

l'on incrimine tout de lui, sans en excepter ses infirmités, et la lecture de la *Réponse à quelque ministre* suffira. Mais ce que l'on comprend moins aisément, c'est que ces *Discours* aient en quelque sorte pesé sur la mémoire du poète, et que, plutôt que de leur rendre la justice qu'ils méritaient, on en ait tu, et comme essayé d'étouffer l'importance dans l'histoire de la poésie française[1].

Car on y retrouve bien les défauts habituels de Ronsard, dont les moindres ne sont pas la confusion ou le désordre, et la prolixité.

> Les Poètes gaillards ont artifice à part,
> *Ils ont un art caché qui ne semble pas art*
> *Aux versificateurs*, d'autant qu'il se promène
> D'une libre contrainte où la Muse le mène.
>
> [*Réponse à quelque ministre*.]

Ronsard abuse, en général, de cet art qui ne semble pas art, et qui peut bien l'être quelquefois, mais pourtant qui n'est pas toujours art, et dont le vrai nom n'est alors qu'impuissance à gouverner soi-même le mouvement de sa pensée. On en trouve la preuve même dans les *Discours des Misères de ce temps*. Les négligences

1. J'ai déjà parlé, dans mes *Études critiques*, t. VII, des *Discours des Misères de ce temps*, et déjà, dans ce chapitre, qui avait pour titre : *un Épisode de la vie de Ronsard*, j'avais essayé d'en montrer l'importance. Mais « la critique universitaire » a tout simplement refusé de me suivre sur ce terrain; elle a déclaré que de semblables paradoxes ne se discutaient seulement pas; et quelqu'un même a fait toute une thèse pour démontrer que les *Discours* non seulement n'avaient nulle importance dans l'œuvre du poète, mais encore que Ronsard, en les écrivant, ne pouvait s'être inspiré que des plus honteux motifs. J'ai donc cru devoir revenir à la charge, et dans ce que je n'avais présenté naguère, avec des ménagements dont je m'excuse, que comme un « Épisode de la vie de Ronsard » j'ai cru devoir, conformément à la vérité, montrer ici un moment capital de son histoire, et de l'évolution de son œuvre.

n'y manquent pas non plus, et, en particulier, des libertés de syntaxe et de versification que rien ne justifie ni n'excuse. Le simple y rime avec le composé, *armes* avec *gens d'armes*, *abuser* avec *user*, *conçut* avec *reçut*; les mots que termine une diphthongue *ai* ou *oi* suivie de l'*e* muet — *joye*, *playe*, *proye* — tantôt comptent pour deux syllabes et tantôt n'en font qu'une; la forme même de certains autres y varie, selon le besoin que le poète en a, ici *soldars* et là *soldats*; le participe s'accorde ou ne s'accorde pas... Mais, quand on a dit tout cela, les *Discours* n'en demeurent pas moins, pour la fermeté de la langue, la souplesse de la versification, et la sincérité de l'accent, un des chefs-d'œuvre de Ronsard. C'est que, derrière l'auteur, l'homme s'y montre, ou plutôt c'est à peine si l'auteur s'y laisse voir, — dans quelques comparaisons qu'il ne peut, même en sujet chrétien, s'abstenir d'emprunter à cette mythologie dont les séductions le hantent, — et l'homme s'y montre à visage découvert, et non seulement l'homme privé, mais l'homme public, un acteur de l'histoire de son temps, qui n'écrit plus pour la gloire d'avoir bien écrit, ni pour le plaisir, mais pour agir et pour diriger l'opinion. Les *Discours des Misères de ce temps* sont des actes autant que des poèmes, et cela seul, en français et en vers, à la date de 1560, était aussi considérable que nouveau.

Ce qui ne l'était pas moins, c'était le caractère de ces *Discours*, inspirés de la réalité prochaine, et si différents, à cet égard encore, de tout ce qui les avait précédés. Ce n'était plus en effet des fictions antiques, — Adonis et Vénus, Actéon et Diane, Orphée et Eurydice, — qui en soutenaient l'intérêt, mais la vie qu'on vivait, dont ils

devenaient eux-mêmes un nouvel élément, la vie contemporaine, la vie de tous les jours; c'était l'histoire, celle qui se faisait, à laquelle on participait, dont on connaissait, par leur visage et par leur nom, dont on aimait, dont on détestait, dont on applaudissait, dont on maudissait les acteurs, Navarre et Condé, Bèze et Calvin, Guise et Coligny; et c'était encore la passion, toutes les passions, amour et haine, ambition, cupidité, fureur et colère, tout ce qui remue le cœur des hommes, tout ce qui les divise et tout ce qui les unit, tout ce qui les précipite les uns contre les autres, et, en les jetant à la mort, les consacre, pour ainsi dire, à l'immortalité. Ronsard, dans ses *Discours*, a fixé quelques-uns de ces aspects de la vie de son temps, et de la vie de tous les temps. Et, en effet, tout en s'inspirant de la réalité prochaine, c'est encore un des caractères des *Discours des Misères de ce temps* qu'ils s'en dégagent; ou, pour mieux dire, ils en dégagent ce que toute réalité contient toujours d' « universel »; et ils en fixent ainsi l'apparence transitoire sous un aspect d'éternité.

Pour toutes ces raisons, et par tous ces moyens, les *Discours* de Ronsard, dont son école ne devait pas faire moins de cas que de ses *Odes* elles-mêmes, ou de ses *Amours*[1], se trouvent avoir déterminé l'orientation de la poésie française dans un sens, non pas précisément contraire, si l'on veut, à celui des premières et trop aristocratiques ambitions de la Pléiade, mais différent ou divergent. L'idéal ne sera plus désormais de s'enfermer

1. Voyez Estienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*; et Claude Garnier, en tête des *Discours*, dans la dernière des grandes éditions du poète, celle de 1623.

et de se complaire en soi, dans la solitude orgueilleuse, et fastidieuse — pour les autres — de son propre génie. Les *Discours*, en tendant vers leur but, et pour l'atteindre, ont créé un vers propre à l'action, *rebus agendis*, qui n'est encore que celui de la satire actuelle, mais qui sera quelque jour, par une singulière coïncidence, comme il est arrivé de l'ïambe grec, le vers même de la tragédie.

> Sceptre, qui fut jadis la terreur des Barbares...

C'est déjà le tour et l'accent des vers :

> Fer, jadis tant à craindre et qui dans cette offense
> M'a servi de parade et non pas de défense!

Il y aura du Ronsard dans Corneille; et il y en aura jusque dans Hugo! L'éloquence a désormais conquis, dans la poésie française, une place qui ne cessera plus d'être la sienne, qui deviendra même la première, et à laquelle peut-être sacrifiera-t-on d'autres qualités, mais qui, d'autre part, et en revanche, assurera le pouvoir de propagation de la langue. On dira en vers des choses qu'il semblera qu'on pourrait dire en prose; et, à la vérité, ce ne sera souvent qu'une illusion, — on ne mettrait pas en prose les *Discours* eux-mêmes de Ronsard; — mais ce sera comme un hommage rendu aux qualités de clarté, de précision, de concision, de force et de rapidité, de mouvement et d'action, qui déjà sont celles des *Discours*, et qui vont devenir celles de notre poésie. On ne « délirera » pas en vers français. Ni l'enthousiasme de l'inspiration, ni la perfection de la forme, — et en admettant qu'on puisse en notre langue la distinguer de la solidité du fond, — n'autoriseront le poète à manquer de bon

sens; et ce sera plutôt en prose, qu'à l'imitation de Rabelais, nous dirons nos pires folies. C'est à Ronsard que revient l'honneur d'avoir déterminé en ce sens l'orientation de notre poésie, et aux *Discours des Misères de ce temps*.

On s'explique donc aisément qu'étant tout ce que nous venons de dire, et tout ce que l'on vient de voir, les *Discours*, bien loin d'ébranler la royauté littéraire de Ronsard, l'aient au contraire affermie. Elle va maintenant s'exercer sans conteste, et même sans contrôle. Satisfait, au surplus, d'avoir une fois exprimé sa pensée tout entière, et d'être finalement sorti victorieux d'une lutte où il avait hasardé sa réputation et sa sécurité, il va maintenant retourner à ses studieux loisirs. C'est une période nouvelle qui commence dans l'histoire de son œuvre, et non pas la moins féconde, si peut-être elle n'en est pas la plus originale. Elle s'étend de 1563 à 1585, et elle comprend la plus grande partie de ses *Poèmes* et de ses *Élégies*, *la Franciade*, *le Bocage royal* et les deux livres de *Sonnets pour Hélène*.

III

« LA FRANCIADE » ET LES « SONNETS POUR HÉLÈNE »

Mais ici encore, l'embarras est grand de se reconnaître, au milieu de cette abondance de production; et si nous avons pu dire du recueil des *Hymnes* qu'il était celui des recueils de Ronsard dont la composition a le moins varié, c'est exactement le contraire qu'il faut dire du recueil de ses *Élégies*, de celui de ses *Poèmes*, et de

son *Bocage royal*[1]. D'édition en édition, telle pièce a voyagé de l'un à l'autre de ces trois recueils, ou encore à un quatrième, comme par exemple les hymnes de l'*Hiver*, du *Printemps*, de l'*Été*, de l'*Automne*. Les sept livres originaux de *Poèmes* se sont réduits finalement à deux dans l'in-folio de 1584. Enfin, ici encore, les variantes ne sont pas moins nombreuses que les transpositions; et, de là, des difficultés qui rendraient presque impossible une étude successive des vingt dernières années du génie de Ronsard, si quelques dates suffisamment assurées ne nous permettaient, malgré tout, de nous retrouver dans ce dédale : la seconde édition collective des *Œuvres de Ronsard* est de 1567; *la Franciade* a paru pour la première fois en 1572; nous savons exactement quels poèmes ont vu le jour en 1578; et nous savons enfin lesquels s'y sont ajoutés dans les éditions de 1584 et 1587.

C'est évidemment *la Franciade* qui a été, de 1563 à 1572, la grande occupation de Ronsard, et disons tout de suite : le regrettable labeur de sa maturité. Les circonstances paraissaient favorables. Charles IX, — et il devait bien cela à l'auteur des *Discours des Misères de ce Temps*, — l'avait pris en affection personnelle et très particulière. S'il ne lui adressait pas les vers partout cités :

> Tous deux également nous portons des couronnes,

lesquels paraissent apocryphes, il lui en adressait d'autres, que le poète nous a soigneusement conservés :

1. Voyez ci-dessus, p. 327, ce que nous avons dit du *Bocage royal*, et des deux *Bocage* qui l'ont précédé, en 1554 et 1550.

Maintenant n'est plus temps de faire jardinage,
Il faut suivre ton roi qui t'aime par sus tous
Pour les vers qui de toi coulent braves et doux,
Et crois, si tu ne viens me trouver à Amboise,
Qu'entre nous adviendra une bien grand noise.

Ce sont des vers de prince! mais on ne s'étonnera point que le poète en ait aimé la flatterie. Aussi ne doutons-nous pas que la faveur marquée de Charles IX ait encouragé Ronsard dans son dessein de donner à la France ce « long poème », ce « poème épique », dont on admettait universellement qu'il était, lui, Ronsard, seul capable en français, et qui passait alors, non moins universellement, sur la foi des chefs-d'œuvre d'Homère et de Virgile, pour le suprême effort de l'esprit humain. Grave et funeste erreur! dont nous dirons plus tard, quand nous essaierons d'apprécier dans son ensemble l'œuvre de la Pléiade, les causes et la gravité; mais erreur, qu'en tout cas, ses contemporains n'ont point reprochée au poète, et quoique pourtant, s'il y a quelque chose de médiocre dans l'œuvre de Ronsard, je veux dire d'inférieur à lui-même, ce soit, non pas même sa tentative, mais — il faut avoir le courage d'en prononcer le mot, — sa caricature ou sa parodie d'épopée [1].

Le patriotisme lui-même n'est pas toujours et partout à sa place; et nous avons sans doute assez dit quel heureux parti Ronsard en avait tiré dans ses *Discours*, pour avoir ici le droit de constater que l'amour de la France l'a cruellement desservi dans le choix du sujet de *la*

1. On consultera, avec intérêt et profit, sur *la Franciade*, le livre d'Eugène Gandar : *Ronsard, imitateur d'Homère et de Pindare*. [Metz, 1854] qui a vieilli, peut-être, mais qui a l'avantage d'être l'œuvre d'un homme qui connaissait admirablement Ronsard, Pindare, et Homère.

Franciade! Avait-il songé peut-être, comme on l'a dit, au sujet qu'à la même époque traitait en Italie le grand, le voluptueux et le mélancolique élégiaque de *la Jérusalem délivrée*? La sincérité de son patriotisme eût donc pu là se donner carrière, et le rôle de la France a été sans doute assez considérable dans le mouvement des croisades. Les Guises et Marie Stuart ne faisaient-ils pas aussi remonter leur origine à Godefroi de Bouillon? L'occasion eût été belle de les flatter sur cette prétention. Mais *la Franciade*, mais Astyanax, fils d'Hector, sauvé par Jupiter de l'incendie de Troie, élevé sous le nom de *Phéré-Enchos*, — qui veut dire « Porte-Lance », et dont on aurait fait par corruption Ferencos, Francus ou Francion, — chassé de mer en mer par la colère de Neptune, abordant aux rivages de Crète, y devenant amoureux de la belle Hyante, fille du roi Dicée et grande prêtresse d'Hécate, se faisant révéler par elle le glorieux avenir de sa race, et cette race engendrant celle de Pharamond et de Mérovée, — lesquels, s'ils ont existé, n'ont rien eu de commun avec Charles Martel ou Pépin le Bref, non plus que ceux-ci avec Hugues Capet; — on s'explique malaisément que Ronsard ait choisi cette « matière », et ce n'est pas assez pour l'en excuser que Lemaire de Belges, dans son *Illustration des Gaules*, eût donné à cette absurde légende une consistance que les contemporains de Louis XII et de François Ier avaient prise pour de l'histoire. Là est le premier défaut de *la Franciade* : c'est une épopée dont le sujet n'est pas un sujet d'épopée. Il n'y avait rien à tirer de cette fatrasserie! Pour faire de l'épopée il faut de la matière épique; et en vérité, les personnages de Rabelais, son Gargantua,

son Pantagruel, Picrochole, ou le moine, frère Jean des Entommeures, ne sont pas seulement plus réels que Francus et ses compagnons, mais ils sont, et nous l'avons vu, plus « épiques ».

Si le choix du sujet est malheureux, la composition n'est guère moins défectueuse dans *la Franciade*; et aussi bien l'art de la « composition » n'a-t-il jamais été le fort de Ronsard ni de la Pléiade. Du Bellay seul, de toute l'école, en avait eu quelque pressentiment. Mais, de plus, avec Ronsard et dans sa *Franciade*, le classicisme à ses débuts s'est heurté contre l'écueil où finalement il devait échouer. Le mirage, ici, a consisté à croire qu'étant donnés et reconnus, les « chefs-d'œuvre » d'un genre, — l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, dans l'espèce, les *Argonautiques* ou l'*Énéide*, — ils en sont également « les modèles », ou, comme disaient les Grecs, le canon dont on ne saurait s'écarter sans tomber nécessairement au-dessous d'eux. La logique française en a conclu que toute épopée devait se conformer à certaines « règles », dont les modèles n'étaient que la réalisation; et que, en dehors de l'observation de ces règles, non seulement il n'y avait point de « chefs-d'œuvre », mais qu'il n'y avait pas d'« épopée ». C'est pourquoi, dans *la Franciade*, il y a un « dénombrement des vaisseaux », il y a une « tempête », il y a des « combats singuliers », il y a « un songe », il y a un « sacrifice aux Dieux infernaux », il y a une « évocation des morts »; et bon gré, mal gré, dans les quatre *Chants* qui sont tout le poème tel qu'il nous est parvenu, il a fallu que tout cela trouvât sa place. Il a fallu qu'il y eût aussi une « prophétie », — un *Tu Marcellus eris*... — et ne le regrettons pas, pour le poète, si c'est en

retraçant, telle qu'on se la représentait alors, l'histoire des rois mérovingiens, qu'il a rencontré les meilleurs vers de son « long poème français », et presque les seuls que l'on puisse citer :

Ni lit, ni foi, ni la nuit amoureuse
Ne défendront Galswinthe malheureuse;...

il résume, en traits énergiques, l'histoire du règne de Chilpéric, les crimes de Frédégonde :

Elle, sans peur ni de Dieu ni des lois
Toute effrontée, ayant encor les doigts
Rouges du sang de son mari, pour taire
Par un beau fait le meurtre et l'adultère,
Ira guerrière au milieu des combats
Tenant son fils de trois mois en ses bras;

et le supplice de Brunehaut. Il ne peint pas non plus sans vigueur les « rois fainéants » :

Ces rois hideux en longue barbe épaisse
En longs cheveux ornés presse sur presse
De chaînes d'or et de carcans gravés.
. . . .
Une fois l'an faisant voir leur visage.

[*La Franciade*, livre IV.]

Mais qu'est-ce qu'une centaine de vers, perdus ou noyés dans les six ou sept mille des quatre chants de la *Franciade*? et que tout cela, d'ailleurs, quoique non composé, demeure artificiel! On dirait de *la Franciade* l'aboutissement d'un genre épuisé par les imitations qu'on en a faites ou le nombre des copies que l'on en a tirées. S'il y avait certainement, — et nous n'aurons par la suite que trop d'occasions de nous convaincre, — s'il y avait donc

dans le renouveau du mouvement de la Renaissance des éléments, ou, si je l'ose dire, des promesses de dégénérescence et de sénilité mêlées, on ne le voit nulle part plus clairement que dans la *Franciade*. Et ne faut-il pas croire que Ronsard s'en est lui-même aperçu, puisque enfin il n'a pas poussé son poème au delà du IVe chant?

> Si le roi Charles eût vécu,

nous dit-il,

> J'eusse achevé ce long ouvrage,
> Sitôt que la mort l'eût vaincu,
> La mort me vainquit le courage.

S'il y a quelque vérité dans cette raison qu'il donne de son découragement, il nous est permis de croire que cette raison n'en est pourtant pas la seule, ni peut-être la principale. Mais nous aimons mieux penser qu'il reconnut son erreur, et l'ayant reconnue, qu'il n'eut pas le courage, — comme autrefois Virgile, — de condamner son œuvre, et tout ce que son amour-propre put concéder à sa probité d'artiste, ce fut de s'arrêter.

La Franciade, après cela, vaudrait-elle mieux, comme on l'a prétendu, si Ronsard n'avait pas eu l'idée, qui nous paraît en effet singulière, de l'écrire en décasyllabes, et d'y renoncer, comme trop prosaïque, à cet alexandrin dont il avait lui-même fait dans ses *Discours* le type du vers français classique? Nous avons quelque peine à le croire; — et les plus beaux vers du monde n'eussent pas effacé, ni réparé le vice initial du sujet. Il y a des circonstances plus fortes que les volontés des hommes, et il y a des erreurs dont le génie même ne sau-

rait sauver celui qui s'y est une fois engagé. *La Franciade* n'eût pas beaucoup gagné non plus à être écrite plus simplement ou plus naturellement. A la vérité, c'est un des défauts les plus caractéristiques de la langue ou du style de Ronsard, que, quand il se guinde, il ne devient pas seulement, comme un autre, emphatique, mais vulgaire. Il n'a pas le sentiment du ridicule, et la recherche du mot fort le conduit à des effets comiques. S'il veut dire que Mnémosyne mit au monde les neuf Muses ensemble, il dira qu'elle les engendra d'une « seule ventrée » ; et au lieu de dire de Jupiter ou de Neptune qu'ils « bouillonnent de colère », il nous les montrera « bouffans d'ire ». Croyons encore que Ronsard veut faire original et sublime quand, au lieu de se servir de la locution déjà consacrée de « dévorer l'espace ou le temps », il écrira les *manger*, et au lieu de « célébrer solennellement une victoire », la *pomper*. Mais, encore une fois, des expressions plus naturelles et plus simples n'eussent pas plus fait ici qu'un vers mieux approprié à l'allure du récit épique; et les causes de la médiocrité de *la Franciade* sont situées plus profondément. *La Franciade*, — ne craignons pas ici d'user de ces termes un peu pédantesques, puisqu'il s'agit de tout un système d'art et de littérature, — *la Franciade* n'est pas seulement ni principalement l'erreur d'un homme, elle est celle de toute une école; elle est une erreur de méthode ou de direction; et les suites en allaient lourdement peser sur les destinées de tout le « classicisme ».

Car, tandis qu'il s'acharnait à ce labeur fastidieux, les *Élégies*, les *Poèmes* de Ronsard, son *Bocage royal*, ses *Sonnets pour Hélène* nous sont témoins qu'il n'avait rien

de perdu de son génie. Jeune encore, — il n'avait pas cinquante ans, en 1572, — mais vieilli et usé avant l'âge, par les plaisirs, dit-on, autant que par les épreuves, la mort de son roi, Charles IX, avait été la ruine de ses ambitions. Courtisan d'ailleurs empressé, il n'avait rien omis de ce qu'il fallait faire pour se recommander à la faveur du nouveau maître.

> Si l'honneur de porter deux sceptres en la main

lui écrivait-il dès 1575,

> Commander aux Français et au peuple Germain
> Qui de l'ourse Sarmate habite la contrée;
> Si des Vénitiens la magnifique entrée,
> Si avoir tout le front ombragé de lauriers,
> Si d'avoir pratiqué tant de peuples guerriers
> Tant d'hommes, tant de mœurs, tant de façons étranges,
> Si revenir chargé de gloire et de louanges,
> Si jà comme un César concevoir l'univers,
> Vous a fait oublier le chantre de ces vers,
> Roi, dont l'honneur ne peut s'amoindrir ni s'accroître
> Sans vous dire son nom vous pouvez le connoître.
> [*Le Bocage Royal*, édition de 1587, t. IV, p. 16.]

Il lui rappelle alors qu'en des jours troublés et douteux, au temps de Jarnac et de Moncontour, (1599) lui seul eut le courage d'emboucher en son honneur la trompette héroïque, et de chanter la victoire du prince; — et ce fut le bel hymne qui figure au premier livre des *Hymnes* :

> Tel qu'un petit aigle sort
> Fier et fort,
> Dessous l'aile de sa mère
> Et d'ongles crochus et longs
> Aux dragons
> Fait guerre sortant de l'aire
> . . . .

Tel, aux dépens de vos dos,
Huguenots
Sentîtes ce jeune prince
Fils de roi, frère de roi,
Dont la foi
Mérite une autre province.
[Édition de 1587, t. VII, p. 133.]

Mais il y avait six ans de cela; et en vain le poète y mit-il une insistance qu'on regrette un peu pour sa dignité! en vain proposa-t-il au Roi de recommencer contre ses ennemis la campagne des *Discours des Misères de ce temps!*

J'ai trop longtemps suivi le métier héroïque,
Lyrique, élégiaque; je serai satirique...
. . . .
S'il y a quelque brave ou mutin qui se fâche,
. . . .
Si un plus qu'il ne doit veut monter en crédit,
. . . .
Si quelque viloteur aux princes devisant
Contrefait le bouffon, le fat ou le plaisant,
Si nos Prélats de cour ne vont à leurs Églises,
Si quelque trafiqueur faisant de l'entendu
Veut gouverner l'État...
. . . .
Si plus quelque valet de quelque bas métier
Veut par force acquérir tous les biens d'un quartier,
Si plus nos vieux corbeaux gourmandent vos finances,
Si plus on se détruit d'habits et de dépenses,
Et si quelque affamé, nouvellement venu,
Veut manger en un jour tout votre revenu,
Qu'il craigne ma fureur...
[*Le Bocage Royal*, Édition de 1587, t. VI, p. 26.]

Et nous, à cette « fureur », nous aurions aimé qu'il se fût abandonné. Il avait l'esprit; il avait l'éloquence; et, s'il l'avait seulement voulu, ses *Satires* vaudraient ses

Discours des Misères de ce temps. Mais il eut d'ailleurs beau faire! il ne retrouva pas auprès d'Henri III la faveur qu'en d'autres temps lui avaient témoignée Marie Stuart ou Charles IX. Il continua bien d'être l'un des pensionnaires du prince, à raison de 1 200 livres par an, qui feraient un peu plus de six mille francs de notre monnaie. Mais la pension n'était pas toujours très régulièrement payée, et Henri III lui préférait Desportes. Le nouveau roi, d'ailleurs, avait moins de goût pour la poésie que pour l'éloquence et même la grammaire. Ronsard alors, de dépit, s'isola de la cour, séjourna plus souvent en son Vendômois qu'à Paris, revit ses *Œuvres*, les remania. Son ancienne fougue s'apaisa. Sa pensée se fit plus sereine, en même temps qu'elle se nuançait d'un caractère de mélancolie plus intime, plus profond, plus philosophique. C'est un peu de cette mélancolie et de cette sérénité qu'il nous reste à essayer de ressaisir dans ses dernières poésies.

Mais quelles sont ces dernières *Poésies*? et, déjà, n'aurions-nous pas nous-même quelque peu dérangé l'ordre de leur succession? C'est une tentation naturelle que de vouloir clore la biographie de ce grand amoureux par une dernière histoire d'amour, et les *Deux livres de Sonnets pour Hélène* semblent vraiment nous y convier. Car il est certain qu'ils ont paru pour la première fois en 1578; et il ne l'est pas moins que, de 1578 à 1584, Ronsard n'a « rien » publié. Au contraire, les vers que nous venons de citer ont paru pour la première fois en 1575, et nous n'avons donc pas violé la chronologie. Mais, d'un autre côté, les *Sonnets pour Hélène* ne seraient-ils pas antérieurs à leur date de publi-

cation, et pouvons-nous ici ne pas tenir compte du témoignage du poète?

Je chantais ces sonnets amoureux d'une Hélène
Dans le funeste mois que mon Prince mourut.

Voilà qui est formel, et voilà qui nous reporte au mois de mai 1574. Ronsard dit encore, dans un autre *Sonnet*, l'avant-dernier du premier livre :

Je chantais ces sonnets en l'antre Piéride,
Quand on vit les Français sous les armes suer,
Quand on vit tout le peuple en combat se ruer.

Seulement, ce sonnet, qui nous reporte à 1568 ou 1569, l'année de Jarnac et de Moncontour, ne faisait point partie, dans l'édition de 1578, des *Sonnets pour Hélène* : il terminait le recueil des *Amours diverses*. Faut-il ajouter que le premier livre, qui ne contenait que 60 pièces dans l'édition de 1578, en contient 64 dans l'édition de 1584, et le second, 77 au lieu de 55? De 1578 à 1584, Ronsard a donc encore rimé 26 pièces en l'honneur d'Hélène ; et de ces 26 pièces, il y en a 16 d'intercalées d'un seul coup entre deux sonnets de la première édition. Voici un beau sonnet qui faisait également partie, en 1578, du recueil des *Amours diverses*.

Genèvres hérissés, et vous houx épineux,
L'un hôte des déserts et l'autre d'un bocage,
Lierre, le tapis d'un bel antre sauvage,
Source, qui bouillonnez d'un surgeon sablonneux,

Pigeons qui vous baisez d'un baiser savoureux,
Tourtres qui lamentez d'un éternel veuvage,
Rossignols ramagers, qui d'un plaisant langage
Nuit et jour rechantez vos versets amoureux,

Vous à la gorge rouge, étrangère hirondelle,
Si vous voyez aller ma Nymphe en ce printemps
Pour cueillir des bouquets par cette herbe nouvelle,

Dites-lui pour néant que sa grâce j'attends
Et que pour ne souffrir le mal que j'ai pour elle
J'ai mieux aimé mourir que languir si longtemps.
[Édition de 1584, *Sonnets pour Hélène*, I, 43].

Est-il téméraire de supposer que ce sonnet a été d'abord écrit pour cette Genèvre que le poète a chantée dans ses *Élégies*, et qui n'était point, elle, Salviati ni Surgères, mais, nous dit un disciple et commentateur de Ronsard, « une haute femme, claire, brune, mariée au concierge de la geôle de Saint-Marcel, et qui se nommait Geneviève Raut ». En revanche, tel autre sonnet, d'ailleurs détestable,

Voulant tuer le feu dont la chaleur me cuit
Les muscles et les nerfs, les tendons et les veines...

a passé, en 1584, du second livre des *Sonnets pour Hélène* au recueil des *Amours diverses*.

On voit par là combien il est difficile de dater avec précision le dernier livre d'amour de Ronsard, et aussi ne l'essaierons-nous pas davantage. Il suffit qu'avec le recueil des *Amours diverses* de 1578, les deux livres de *Sonnets pour Hélène* soient le journal des rêves ou des regrets d'amour de Ronsard, de 1569 à 1584. Mais nous ne pouvons pas affirmer qu'ils soient ses « dernières poésies »; et toutes les pièces qui ont paru pour la première fois dans l'édition de 1578, ou dans celle de 1584, peuvent leur en disputer le titre. Si l'on admet ces dates, Ronsard n'avait donc guère que quarante-trois ou quarante-quatre ans quand il aima Hélène de Surgères,

et, quoique ce soit sans doute un âge qu'on peut appeler « mûr », ce n'en est pas un d'ordinaire où les poètes croient avoir passé le temps d'aimer. Il semble cependant que son amour ait été plus pur, d'une autre essence et plus rare, que celui qu'il avait éprouvé pour Cassandre, et surtout pour Genèvre. A la vérité, pour contredire cette impression d'ensemble, il y a bien l'admirable sonnet qu'on trouve dans toutes les *Anthologies*, et dont on ne saurait néanmoins faire tort à Ronsard dans une étude consacrée à son œuvre :

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant
Direz, chantant mes vers et vous émerveillant :
« — Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle. »

Lors vous n'aurez servante, oyant telle nouvelle
Déjà sous le labeur à demi sommeillant
Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle

Je serai sous la terre, et fantôme sans os
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos,
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain!
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain,
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

[1584, *Sonnet* 42.]

Oui, il y a ce sonnet, et il y en a d'autres! Mais il n'est que la dernière expression, et la plus achevée, d'un thème que le génie voluptueux et mélancolique de Ronsard aimait à développer. Il aimait, nous l'avons dit, associer l'image de la mort à celle de l'amour,

Car l'amour et la mort n'est qu'une même chose!

Ce vers est le dernier du second livre des *Sonnets pour Hélène*; — et, comme tous les épicuriens, nous le répétons, il jouissait vivement de la brièveté même du plaisir. Les longs plaisirs ne sont que d'indolentes habitudes! Mais, après tout, cette note que sa gravité, si je puis ainsi dire, n'empêche pas d'être sensuelle, ne revient pas souvent dans les *Sonnets pour Hélène*, et le sentiment qu'il éprouve pour elle est celui d'une admiration caressante et protectrice. S'il l'aime d'être jeune et belle, il l'aime d'être « sérieuse » aussi. Il l'aime d'aimer sa gloire, à lui Ronsard, et il l'aime du désir qu'il a de l'immortaliser par son amour.

Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive
La parfaite amitié que Ronsard vous portait;
Comme votre beauté sa raison lui ôtait
Comme vous enchaîniez sa liberté captive;

Afin que d'âge en âge à nos neveux arrive,
Que toute dans mon sang votre figure était,
Et que rien, sinon vous, mon cœur ne souhaitait
Je vous fais un présent de cette sempervive :

Elle vit longuement en sa jeune verdeur :
Longtemps après la mort je vous ferai revivre
Tant peut le docte soin d'un gentil serviteur,

Qui veut en vous servant toutes vertus ensuivre;
Vous vivrez, croyez-moi, comme Laure en grandeur
Au moins tant que vivront les plumes et le livre.

Moins connu, moins souvent cité, ce beau sonnet vaut l'autre, si même on ne le trouve plus pur, de l'accent de sensualité qui lui manque, et j'ajoute, plus généreux, étant moins discourtois. C'est, en effet, un compliment d'un goût toujours douteux que de rappeler à une femme aimée que sa beauté n'aura qu'un jour; et le conseil

n'est pas bien honnête, — encore qu'il ne soit qu'un lieu commun, — d'inviter à « cueillir les roses de la vie » une jeune fille qu'on ne saurait avoir la prétention d'épouser. Ronsard, en ses *Amours*, manque parfois de délicatesse. Et, comment, à cet égard, ne regretterait-on pas qu'après avoir ainsi chanté son Hélène « comme une Laure », il ait fini par lui donner en quelque sorte son congé dans ces vers ?

> Maintenant que voici l'an septième venir,
> Ne pensez plus, Hélène, en vos bras me tenir
> La raison m'en délivre !...

« La raison m'en délivre ! » Ce langage, trop raisonnable, n'est-il pas en même temps un peu grossier d'être si raisonnable? On eût aimé croire jusqu'au bout qu'y ayant plus de tendresse que de passion dans le dernier amour du poète, la « raison » n'y avait donc pas tenu moins de place que la folie. La fin de cette histoire nous en gâte le commencement ! Et peu s'en faut qu'on ne se range à l'opinion de ceux qui, dans l'auteur même des *Odes* ou *Hymnes*, ont jadis cru reconnaître je ne sais quel précurseur du poète, — si celui-ci en est un, — de *la Bonne Vieille* et du *Dieu des bonnes gens*.

Mais non ! et c'est lui-même qui leur répond dans une de ses dernières pièces, qui n'a paru qu'en 1578 pour la première fois, et qui est le *Discours de l'Équité des vieux Gaulois*. On a cru longtemps que l'invention lui en appartenait, mais en réalité, il l'a empruntée d'un rhéteur grec contemporain de Virgile et de Gallus, et qui avait nom Parthénius de Nicée. En voici le sujet. Un Grec d'Asie Mineure est venu traiter de la rançon de sa

femme, tombée, après le sac de Milet par les Gaulois, entre les mains de Brennus. Le chiffre de la rançon est convenu, les paroles échangées, l'argent même versé, et il ne reste plus qu'à remettre, par un sacrifice, le marché sous la garantie des Dieux. Mais, au lieu de frapper la victime, c'est la tête de la femme que, d'un coup de sa hache, Brennus fait tomber aux pieds du mari. Le Milésien, tout frémissant d'horreur, de désespoir et d'indignation, lui reproche violemment sa cruauté, sa perfidie, son manquement à la parole donnée. Brennus l'écoute, impassible. Puis, quand le malheureux a fini, prenant la parole à son tour, il lui conte qu'au cours de la nuit même, sa captive, qui était devenue sa maîtresse, l'a supplié, si jamais il avait eu quelque affection pour elle, de ne pas la rendre au mari qui venait la réclamer.

— Ah! lui disait-elle,

Ah! ce n'est pas la foi ni la dextre fidèle
Mise en la mienne, hélas! quand tremblante et rebelle
J'embrassais les autels de Cérès, appelant
Les Dieux à mon secours contre toi me volant!
A la fin, ajoutant la prière à l'audace,
Par force et par amour je t'accordai ma grâce
Pourvu que tu serais d'une invincible foi,
Toujours mon défenseur, sans te fâcher de moi.

Mais, insensible à ces supplications, et moins touché de ces souvenirs que honteux, pour Glythymie, — c'est le nom de la femme, — de cet outrage à la foi conjugale, il résolut de l'en punir. « Et voilà pourquoi, lui dit-il,

J'ai feint ce sacrifice et, feint de te conduire
Pour immoler ta femme, et aussi pour te dire,
Que vous êtes déçus de blâmer les Gaulois
Vous autres Asiens...
. . . .

Dessous la loi écrite enseignés, vous vivez
Et doctes en papier le papier vous suivez.
Nous autres, nous n'avons que la Loi naturelle
Ecrite dans nos cœurs par une encre éternelle,
Que nous suivons toujours sans besoin d'autre écrit

« Fais maintenant ce que tu voudras, de ce « corps sans tête » : justice est faite !

Enterre, si tu veux, ou laisse aux chiens ta femme!

Voici la rançon que tu m'avais comptée ; je te la rends ; dis-en l'histoire aux tiens, et

... va chercher ta demeure ;
Adieu, donne ta main, va-t'en à la bonne heure ».

C'est dommage qu'au lieu de se terminer sur ce vers, la pièce soit allongée d'un compliment à Henri III. Elle n'en est pas moins une des plus belles de Ronsard, et — quoique d'ailleurs on puisse penser de l' « équité des vieux Gaulois » qui ressemble ici beaucoup à de la sanguinaire barbarie, — le grand poète a été rarement mieux inspiré qu'en ce fragment d'allure vraiment épique. S'il est lui-même, en ses *Amours* et en ses *Odelettes*, il ne l'est pas moins, ou il l'est plus encore dans cette pièce à laquelle il a lui-même donné le titre de *Discours*, comme pour caractériser cette tendance oratoire qui est l'une des formes essentielles de son génie. Et nous devions à sa mémoire, en arrêtant ici cette analyse de son œuvre, de laisser le lecteur sous cette impression de grandeur et de force.

Ses dernières années, sur lesquelles nous n'avons pas autant de renseignements, ni surtout aussi précis que nous le voudrions, furent tristes[1]. Retiré tout à fait de la

1. On consultera sur les dernières années de Ronsard, indépendamment de sa *Vie*, par Claude Binet, et de son *Oraison funèbre*, par Du Perron,

Cour, mal payé de ses pensions, pour le règlement desquelles on se sent un peu gêné de le voir employer la faveur de M[lle] de Surgères, « en récompense de tant de beaux vers qu'il avait faits pour elle »; titulaire de plusieurs abbayes, mais troublé souvent dans sa jouissance par les incursions des bandes armées qui parcouraient son Vendômois et sa Touraine; malade et aigri contre un siècle « où il semblait que tout allât en confusion et en ruine », mais continuant toujours de lire, de composer et d'écrire, — son *Hymne de Mercure* et son *Hymne de monsieur Saint Roch*, qui n'ont paru pour la première fois que dans l'édition de 1587, doivent appartenir à cette époque; — il fit à Paris un dernier séjour, au commencement de 1585, chez son ami Galland, principal du collège de Boncourt, pour, de là, se transporter à Croix-Val, sa résidence favorite, et enfin de Croix-Val à son prieuré de Saint-Cosme-en-l'Ile, près de Tours. « Ce prieuré, nous dit Du Perron, est situé en un lieu fort plaisant sur la rivière de Loire accompagné de bocages, de prairies, et de tous les ornements naturels qui embellissent la Touraine, de laquelle il est l'œil et les délices.... Ne conservant donc plus autre passion, sinon de s'y voir transporter, afin de jouir de cette dernière félicité d'y mourir, et se persuadant que ses os y reposeraient plus doucement, il se fit mettre en son chariot, tout perclus et estropié que je vous l'ai décrit, et s'étant ainsi acheminé malgré les injures de l'air, travailla tant de cette première traite qu'il alla coucher à trois lieues de là, et

l'intéressant opuscule de M. l'abbé Froger : *Ronsard Ecclésiastique*, 1882, Mamers; et dans la collection de la *Pléiade française*, la *Notice biographique* de Marty-Laveaux, 1893, Paris.

l'autre lendemain d'après, qui était un jour de dimanche (17 novembre), arriva finalement à Saint-Cosme sur les cinq heures du soir. » C'est là, qu'après quarante jours d'une pénible agonie courageusement supportée, il expira, le 27 décembre 1585. C'est là aussi qu'on l'enterra, et qu'en 1609, on grava sur son marbre l'épitaphe suivante :

CAVE, VIATOR, CAVE, SACRA HÆC HUMUS EST.
ABI, NEFASTE, QUAM CALCAS HUMUM SACRA EST.
RONSARDUS ENIM JACET HIC
QUO ORIENTE ORIRI MUSÆ
ET OCCIDENTE COMMORI
AC SECUM INHUMARI VOLUERUNT.
HOC NON INVIDEANT QUI SUNT SUPERSTITES
NEC PAREM SORTEM SPERENT NEPOTES.

Tel fut Ronsard, le plus grand poète, le plus complet que la France eût connu, et entre lequel et qui que ce soit de ses prédécesseurs, on ne saurait établir de comparaison qui ne fût à son égard une criante injustice. Les dimensions d'un monument ne suffisent pas à en faire la grandeur; elles y contribuent cependant; et en littérature comme en art, c'est quelque chose que la fécondité ! La fécondité de Ronsard, ou, comme il disait lui-même, « sa plénitude », qui faisait son orgueil et l'émerveillement de ses contemporains, est encore aujourd'hui pour nous un de ses titres de gloire. La variété de son inspiration en est un autre, et, à ce sujet, un scrupule nous vient, qui est de n'avoir pas assez dit, en parlant de ses *Poèmes* et de ses *Gayetés*, ce qu'il y a souvent d'ingéniosité, d'esprit en tous les sens du mot, et de souveraine liberté dans son invention. Rappelons ici pour mémoire son épitaphe de Rabelais :

Si d'un mort qui pourri repose,
Nature engendre quelque chose...

Elle est cruelle, nous l'avons dit, et d'ailleurs injuste, nous l'avons montré ; mais elle est admirable de verve, et la preuve, c'est que la physionomie de Rabelais en est demeurée comme défigurée. On a vu, par les *Discours des Misères de ce temps*, ce que cet élégiaque pouvait dans la satire, et trois cents ans s'écouleront, et le classicisme sera mort, avant qu'on revoie, en notre langue, un plus bel exemple de la parenté naturelle qui lie la satire et le lyrisme. Mais nous n'avons pas assez dit qu'il avait également fixé le ton de *l'Épître*, de *l'Épître* familière, morale ou philosophique ; et vraiment, en comparaison des siennes — que l'on trouvera dans son *Bocage royal* ou dans le recueil de ses *Élégies*, — celles de Marot ne sont que du « badinage ». Cela tient-il peut-être à la différence de leur condition ? En tout cas la poésie de Ronsard sent son gentilhomme, et nul doute qu'à cet égard les contemporains n'aient guère moins été frappés de la générosité que de la variété de son inspiration. Ayant et portant haut le sentiment de sa naissance ou de sa race, Ronsard a pensé d'une « façon non commune », et conforme, pour ainsi parler, à la noblesse du sang dont il croyait descendre. Libertine et souvent lascive, grossière même quelquefois en ce sens — et aussi quand il se fâche contre les « ministreaux » ou « prédicantereaux » de Genève, — son inspiration n'a jamais été ce qui s'appelle « vulgaire ». Sa langue a pu l'être, son inspiration ne l'est jamais. Et mêlant ensemble ainsi la fierté du poète à l'orgueil du gentilhomme, c'est le lieu d'observer qu'il n'a pas contribué

médiocrement à relever en notre pays de France la condition de l'homme de lettres.

Sans doute, il a eu ses défauts, que nous n'avons pas déguisés au passage, et dont les moindres ne sont pas l'emphase, le pédantisme et la prolixité. Il enfle « ampoulément » la voix pour, souvent, ne rien dire ou peu de chose ; et la sonorité des mots lui fait à lui-même illusion sur le vide, ou, si l'on peut ainsi dire, le « creux » de la pensée. Ne serait-ce pas ici l'un des dangers, si jamais on la réalisait, de la chimérique alliance de la musique et de la poésie? La valeur des « sons » n'a peut-être que de lointains rapports avec le « sens » des mots. Il abuse aussi contre nous de son grec, qu'on lui pardonnerait, s'il nous en faisait toujours profiter comme de Parthénius de Nicée dans son *Discours de l'Équité des vieux Gaulois*, mais « Arate » et Lycophron lui sont trop familiers, et des vers comme ceux-ci n'ont-ils pas l'air d'une parodie?

O Cuisse-né Bacchus, Mystique, Hyménéan,
Carpime, Evaste, Agnien, Manique, Lénéan,
Evie, Evoulien, Baladin, Solitaire
Vengeur, Satyre, Roi, germe des Dieux et Père,
Martial, Nomian, Cornu, Vieillard, Enfant,
Péan, Nyctélian...

On a souvent besoin, pour le lire, d'un lexique, et d'une connaissance de la mythologie qui ne correspond pas tant à une juste admiration qu'à la superstition de l'antiquité. Cette fâcheuse erreur s'est introduite avec Ronsard, et par lui, dans la notion du « classicisme », que les anciens sont parfaits d'être les anciens, et qu'il n'y a pas lieu de leur en demander davantage.

Le critique ignorant, qui se croit bien habile,
Donnera sur ma joue un soufflet à Virgile !

Ainsi s'exprimera, bien longtemps après Ronsard, celui de nos grands poètes qu'on pourra justement appeler le « dernier des classiques »; et, comme à Ronsard, l'argument lui paraîtra victorieux. « Un soufflet à Virgile! » O poète! Et pourquoi Virgile n'en aurait-il pas quelquefois mérité? Mais vous! si ce que vous imitez de lui, c'est ce qu'il a de plus éloigné de nos manières d'être, de sentir, ou de penser, pourquoi vous étonner que nous vous le reprochions? Il y a bien du fatras dans l'héritage de l'antiquité, de la grecque surtout; et, nous aurons occasion de le montrer quand nous résumerons l'œuvre de la Pléiade, ce n'est pas ce que Ronsard en a toujours le moins goûté. Nous n'irons cependant pas jusqu'à dire que, s'il est prolixe et verbeux, infini et souvent confus dans ses descriptions, c'est que les Grecs, ses maîtres, sont de grands bavards. La prolixité de Ronsard procède plutôt d'une autre cause, qui est son habitude de chercher sa pensée la plume à la main. Il a le don de l'invention verbale, et il ne se contente pas de penser en écrivant, mais il faut qu'il écrive « pour penser ». Ses idées ne s'éclaircissent pour lui que par le moyen des mots qui les expriment d'abord confusément, et elles ne deviennent nettes, elles n'arrivent à une claire conscience d'elles-mêmes, que par une suite de tâtonnements ou d'approximations successives. Ronsard ne croit jamais avoir dit tout ce qu'il voulait dire, et il ne connaît de moyen de le dire que d'en accumuler les expressions diverses. C'est le secret de ses « variantes » et de ses « corrections » qui n'ont pas toujours sensiblement amélioré son texte, mais qui l'ont rarement gâté.

D'autres défauts sont moins les siens que ceux de son

temps, et, en particulier, tous ceux que l'on pourrait reprocher à sa langue. Il est difficile, quand on compare la langue de Ronsard à celle de Marot, claire et spirituelle, mais courte et pauvre, de n'en pas admirer l'abondance, la richesse, la variété, la souplesse, le coloris, l'éclat, les sonorités héroïques, la grâce légère et voluptueuse.

La rose est l'honneur d'un pourpris,
La rose est des fleurs la plus belle,
Et dessus toutes a le prix,
C'est pour cela que je l'appelle
La violette de Cypris.

La rose est le bouquet d'amour,
La rose est le jeu des Charites,
La rose blanchit tout autour
Au matin, de perles petites
Qu'elle emprunte du point du jour.

La rose est le parfum des Dieux,
La rose est l'honneur des pucelles
Que leur sein beaucoup aiment mieux
Enrichir de roses nouvelles
Que d'un or tant soit précieux!

Est-il rien sans elle de beau?
La rose embellit toutes choses,
Vénus de roses a la peau,
Et l'Aurore a les doigts de rose
Et le front le soleil nouveau...

Admirons encore le sonnet liminaire des *Amours* :

Qui voudra voir comme amour me surmonte,
Comme il m'assaut, comme il se fait vainqueur,
Comme il r'enflamme et r'englace mon cœur,
Comme il se fait un honneur de ma honte,
. . . .
Me vienne lire...

La belle langue! aussi nette, je pense, que la langue de Marot ou de l'aimable reine de Navarre, mais combien plus précise! et plus ferme! et plus forte! C'est la langue de Ronsard, et quiconque soit qui a écrit ces quatre vers, il est ce qu'on appelle un grand écrivain. Et, s'il ne l'est pas toujours, la faute en est donc moins à lui qu'à son temps qui est le temps où la langue, dans son effort vers l'acquisition des qualités qui lui manquent, s'enrichit indistinctement de tout ce que le grec et le latin, l'italien et déjà l'espagnol, les parlers provinciaux, les vocabulaires techniques, semblent mettre à sa portée. Il ne lui restera plus après cela qu'à se perfectionner, en se connaissant mieux elle-même, son génie naturel, ses ressources profondes, et en s'émondant, en s'épurant, en se « socialisant » si je puis ainsi dire, — et en s'appauvrissant.

Que si maintenant, et après avoir essayé d'analyser son œuvre et de caractériser son génie, c'est le rôle de Ronsard qu'on voulait résumer, deux mots y suffiraient, qui achèvent de mesurer la grandeur de son personnage. Le théâtre mis à part, que sans doute il n'a pas abordé, parce que, dans les conditions matérielles d'alors, le théâtre ne pouvait être qu'un exercice de rhétorique, on peut dire de Ronsard qu'il a « circonscrit » pour deux cent cinquante ans le domaine entier de la poésie classique, en même temps qu'il forgeait, dans ce grand alexandrin qu'il a si bien manié, et avec une virtuosité que je ne sais si l'on a dépassée, l'instrument nécessaire à l'exploration de ce vaste domaine. Forme et fond, plus on lira Ronsard et plus on s'apercevra que le « classicisme » est tout entier dans son œuvre. Il y est avec ses

qualités; il y est avec ses défauts. Et si l'on nous demandait comment et pourquoi donc il ne s'en est pas dégagé tout de suite, c'est précisément ce qu'il s'agit maintenant d'étudier. Mais ce que nous pouvons déjà dire, c'est qu'à personne peut-être ses disciples directs n'ont plus nui qu'à Ronsard, et en particulier celui d'entre eux qui sans doute est le plus bel exemple connu de ce que l'érudition comporte ou engendre quelquefois de sottise : je veux dire Jean Antoine, le « docte, doctieur, et doctime Baïf[1] ».

1. Voyez, pour la bibliographie de Ronsard, l'*Appendice* à la fin du volume.

CHAPITRE V

JEAN-ANTOINE DE BAÏF

« Docte, doctieur et doctime » : ce sont en effet, — et avec la nuance d'ironie qui s'y mêle, — les noms qui conviennent à Jean-Antoine de Baïf, car, en vérité, si l'on ne saurait lui disputer le titre d'érudit, et la gloire d'avoir su du grec autant qu'homme de France, son œuvre poétique ou littéraire, quoique volumineuse, est nulle[1]; s'il a quelque originalité, ce n'est que d'avoir été l'exagération ou la caricature de Ronsard; et enfin, l'histoire n'aurait rien à retenir de son rôle, si ce n'était une ou deux tentatives par lesquelles, avant de retomber à sa médiocrité congénitale, il essaya d'illustrer sa jeunesse.

I

On l'avait pris « tout petit », cependant, pour en faire ce que de son temps on n'appelait pas encore un « homme de lettres », la profession n'en étant pas une qui s'avouât;

1. Elle forme cinq volumes, soit un de moins que l'œuvre de Ronsard, dans la collection de la *Pléiade française*, de Marty-Laveaux.

et son excellent père, Lazare de Baïf, n'y avait rien épargné. Il l'avait lui-même nourri de latin et de grec; et, non seulement il n'avait point contrarié la vocation de cet heureux fils, comme l'avait fait le père de Ronsard, mais encore les meilleurs maîtres de l'époque avaient été chargés expressément de la favoriser et de la développer[1]. On lui avait donné Daurat pour précepteur particulier, et Ronsard pour compagnon d'études. L'auteur, ou les auteurs, de la *Défense et Illustration* l'avaient associé, tout d'abord, et quoique plus jeune qu'eux de sept ou huit ans, au secret de leurs ambitions littéraires. Ses premiers vers avaient eu l'honneur de paraître en tête de la traduction du *Quatrième Livre de l'Énéide*, de Du Bellay, et de la première édition des *Amours* de Ronsard :

Heureux sois-tu, Ronsard, divin poète,
Heureuse soit ta Muse, soit heureuse
Ta docte main doctement langoureuse,
Heureux le joug où ton âme est sujette;

et déjà, comme on le voit, ses premiers vers ne voulaient rien dire. Il s'était alors composé, *secundum artem*, avec « les yeux de Junon », les « crins de l'Aurore », la « blanche poitrine de Cythérée », les « doigts marbrins de Pallas » et, finalement,

Les pieds d'argent de Thétis la marine,

une maîtresse imaginaire, qu'il avait chantée sous le nom de Méline, en deux livres de sonnets, entremêlés de chansons. Le recueil en avait vu le jour en 1552, dans le temps que tout réussissait à la Pléiade, ou qu'il suffi-

1. Voyez ci-dessus, p. 233.

sait d'en être pour que tout réussît à un jeune pédant. Mais hélas ! ni de ce recueil, ni de celui qui le suivit, en 1555, sous le titre de *Quatre Livres de l'amour de Francine*, il n'y a dix vers à sauver; et, pas plus que l'éducation paternelle, ou sa très sincère admiration des anciens, ni l'art ni l'amour ne devaient dégager, de ce précoce érudit, le poète que n'y avait pas mis la nature. A cet égard, le cas de Baïf est, en quelque manière, une solution de la question posée naguère par Du Bellay :

Lequel des deux vaut mieux, ou l'art ou la nature,
En matière de vers ?

et, si l'on le veut, c'est ce qu'il y a d'abord d'intéressant en lui.

Ce qui ne l'est pas moins, — et ce qui achève de décider une autre question, celle que nous avons dû nous poser sur la réalité de la Cassandre de Ronsard et de l'Olive de Du Bellay, — c'est d'apprendre de lui que l'on peut très bien écrire, en s'y appliquant, deux livres entiers d'*Amours* en l'honneur d'une « maîtresse feinte ». Nous lisons, en effet, tout au début du *Troisième Livre de l'Amour de Francine* :

Il me plaît assoupir les sons
Que bruyaient mes feintes chansons
    Pour le nom de Méline....
Moi qui devant que d'être né
Avais été prédestiné
    D'une dame Poète.
Dès mon enfance j'ai sonné
    Une amour contrefaite,
Afin qu'un jour j'eusse le prix
Entre les amans mieux appris
    A chanter leur détresse,
Si j'étais de l'amour épris
    D'une vraye maîtresse.

Sur quoi ses amis, non sans quelque raillerie, je pense, exprimèrent l'espoir qu'ayant déjà si bien fait pour « une amour contrefaite », il ferait mieux encore pour une passion réelle. Mais ils se trompaient! La Francine de Baïf, pour avoir été plus réelle, dit-on, que sa Méline, n'a pas plus de consistance ni de personnalité dans ses vers; et il l'a chantée plus longuement, mais non pas plus heureusement, ni moins « ampoulément ». On croit pourtant savoir qu'elle était « une fille savante ».

On sait aussi que, tout en la chantant, il ne demeura pas moins de cinq ans entiers « sans la voir » :

> Ayant été cinq ans sans la voir, ma maîtresse,
> De fortune en huit jours une heure put choisir,
> Pour rafraîchir l'ardeur de mon bouillant désir;

et, quand il la revit, Ronsard, qui nous a conté cette histoire, en une sorte d'Églogue[1] : — *le Voyage de Tours, ou les Amoureux*, — et qui l'accompagnait dans cette expédition galante, intervint, au moment le plus intéressant, et les sépara. On oserait conclure de cette aventure que le docte Baïf ne fut décidément qu'un sot, dont ses amis se moquaient volontiers, encore qu'il leur fut précieux et utile pour ce qu'il savait de grec. Ils s'en moquaient, et ils le bernaient! Mais nous, que penserons-nous de la sincérité de ses *Amours*? et si, naturellement, elle nous inspire quelques doutes, les étendrons-nous jusqu'à nous défier de la sincérité de celles de Du Bellay ou de Ronsard? Nous en avons certainement le droit. L'indiscrétion des disciples, en y appuyant ingénûment, dénonce les défauts des maîtres. Tous ces recueils d'*Amours* ne sont décidément que des exercices d'école, à l'exception peut-

1. Cette Églogue fait partie du recueil des *Amours de Marie*.

être de quelques sonnets de l'*Olive*, ou des *Sonnets pour Hélène*, — on a vu dans quelle mesure; — et c'est pourquoi il n'en a survécu que ceux qui se distinguent des autres, non point du tout par l'ardeur de la passion, ou par la délicatesse des sentiments, mais uniquement par leur valeur d'art.

C'est sur ces entrefaites qu'on ne sait pas bien à quelle occasion, ni dans quelles circonstances, en 1562 ou 1563, Baïf entreprit de faire le voyage d'Italie. Il était né à Venise, d'une mère vénitienne, — fille du peuple ou grande dame, nous l'ignorons; — et on serait tenté de croire, on trouverait naturel et poétique à la fois que, de toutes ces cités d'art, en visitant celle qui lui avait donné naissance et qui s'honorait alors des noms fameux de Titien, du Véronèse et du Tintoret, pour ne rien dire des moindres, ce jeune homme, — il avait trente ans, — eût senti s'éveiller en lui son hérédité jusqu'alors latente, et comme opprimée par le poids de son érudition. Et, de fait, on pourrait dire à ce propos deux mots de son *Ravissement d'Europe*, si la première publication n'en remontait à 1551. On pourrait aussi rapporter à cette influence de l'hérédité reconquise quelques-uns de ses poèmes : *Pyrame et Thisbé*, par exemple, ou *Fleur d'Épine et Bradamante*, lequel est précisément imité de l'Arioste. Le coloris en est plus chaud que celui de ses autres œuvres. Mais, à vrai dire, ses impressions d'Italie ne furent pas très profondes; on n'en trouve presque pas de trace dans ses écrits; et quand il revint de « Trente la pierreuse, » — où, dit-il lui-même, il avait passé fort paisiblement les longs mois

Que la France bouillait d'une félonne guerre,

et que Ronsard écrivait ses *Discours des Misères de ce temps* — ce fut pour reprendre ses travaux interrompus, traduire l'*Antigone*, comme son père avait traduit l'*Hécube*; composer pour la Cour sa comédie du *Brave*, imitation ou paraphrase du *Miles Gloriosus* de Plaute, et l'un des rares textes de l'époque où se sente l'influence de Rabelais; et enfin publier le premier livre de ses *Météores* (1567).

Cependant la fortune était lente à venir; et de cela, tandis qu'il était encore jeune, Baïf en prenait aisément son parti! Mais la réputation n'était guère moins lente, et il ne s'en consolait point. C'est alors que

.... Cherchant d'orner la France,
Il prit de Courville accointance,
Maître de l'art de bien chanter,
Qui lui fit, pour l'art de musique
Réformer à la mode antique,
Les vers mesurés inventer.

C'était toujours imiter Ronsard, l'exagérer en l'imitant, et risquer, en l'exagérant, de le ridiculiser; — et l'école avec lui.

II

Du Bellay avait écrit, dans sa *Défense* :

Quant aux pieds et aux nombres [qui nous manquent en notre poésie], je dirai au second livre en quoi nous les récompensons. Et certes, comme dit un grand auteur de rhétorique, parlant de la félicité que les Grecs ont en la composition de leurs mots, je ne pense que telles choses se fassent par la nature desdites langues, mais nous favorisons toujours les étrangers. Qui eût gardé [empêché] nos ancêtres de varier toutes les parties déclinables, d'al-

longer une syllabe et accourcir l'autre, et en faire des pieds ou des mains? Et qui gardera nos successeurs d'observer telles choses, si quelques savants et non moins ingénieux de cet âge entreprennent de les réduire en art.

Ce passage est assez obscur; et je ne répondrais pas que Du Bellay se soit lui-même parfaitement entendu. En tout cas, dans l'histoire du développement d'une langue, si quelque chose ne dépend pas du caprice, ou de la volonté raisonnée de ceux qui la parlent, il semble que ce soient les éléments de sa rythmique ou de sa versification. Mais Baïf, moins prudent ou plus hardi que Du Bellay, ne s'en est pas moins cru appelé à « réformer », en même temps que la musique, la métrique française, et c'est merveille de l'entendre dire :

L'*Iambe* dru je sais rabattre
Redoublant le pas qu'il faut battre
En temps et lieu, sans fourvoyer.
L'*Anapeste* je sais conduire,
Égaler la démarche, et duire
La chose qu'il faut convoyer.
Je sais, d'une assiette accordée,
Balançant le pesant *Spondée*
Le léger *Dactyle* ranger.
Je connais la longue et la brève
Si l'accent baisse ou se relève....

Seulement, avec toute sa science, il n'a oublié qu'un point, qui est qu'en français nous n'avons ni de « longues » ni de « brèves », — ni de « blanches » ni de « noires », ni de « croches » ni de « doubles croches », — mais seulement des syllabes accentuées; et « l'accentuation » n'est pas la « quantité ». L'accentuation est l'élévation ou l'abaissement de la voix sur une syllabe donnée : la quantité est, ou était, dit-on, dans les langues anciennes,

la tenue de la voix sur la même syllabe. Mais ce n'est pas ici le lieu de nous engager dans une discussion difficile et subtile entre toutes[1], et qui d'ailleurs, quel qu'en soit l'intérêt, au point de vue de l'esthétique générale, n'est qu'une pure curiosité dans notre histoire littéraire. Avertis et guidés par un instinct plus sûr que tous les pédantismes, peu de nos poètes ont écrit des « vers mesurés »; s'étant sans doute aperçus que, plus ils étaient savamment mesurés, et moins harmonieusement ils sonnaient aux oreilles. Baïf, qui précisément ne possédait pas cet instinct, mais qui ne doutait pas de connaître le secret des anciens, n'a pas douté non plus qu'il ne parvînt à le leur ravir; et, puisque le mot d'ordre était de les « imiter », il n'a pas douté que ce ne fût un coup de maître que d'écrire, littéralement, en français, des vers grecs et latins.

Voici quelques échantillons de ses vers mesurés, et d'abord de ses « vers baïfins », en quinze syllabes, mais encore soumis au retour de la rime :

Je veux donner aux Français un vers de plus libre accordance,
Pour le joindre au luth sonné d'une moins contrainte cadence.
Fais qu'il oigne doucement des oyans les pleines oreilles...

il s'adresse à la source d'Hippocrène;

Dedans dégouttant, flatteur, un miel doucereux à merveilles,
Je veux d'un nouveau sentier m'ouvrir l'honorable passage

1. On consultera, sur cette question : Édelestand du Méril, *Essai sur le principe de la versification*, Paris, 1841, Joubert; — Becq de Fouquières, dans son *Traité de Versification française*, 1890 et dans son *Introduction aux Poésies choisies de Baïf*; Paris, Charpentier; — Jules Combarieu, *les Rapports de la Musique et de la Poésie*, Paris, 1893, Alcan; — Jules Guilliaume, *le Vers français et les Prosodies Modernes*, Paris 1898, Fontemoing; — et Maurice Grammont : *le Vers français*. Paris, 1904, A. Picard.

Pour aller sur votre mont, m'ombroyer sous votre bocage,
Et ma soif désaltérer en votre fontaine divine....

C'est de la prose, et elle n'est pas bonne! En revanche, on a cru trouver du charme aux vers suivants :

Babillarde, qui toujours viens
Le sommeil et songe troubler
Qui me fait heureux et content;
Babillarde aronde, tais toi.

Babillarde aronde, veux tu
Que de mes gluaux affûtés
Je te fasse choir de ton nid!
Babillarde aronde, tais-toi!

C'est qu'ils sont imités ou traduits d'Anacréon; mais, ce ne sont pas des vers, non plus que ceux-ci :

Couchés dessus l'herbage vert
D'ombrage épais encourtinés,
Écoutons le ramage du rossignolet,
Plantons le mai, plantons le mai
En ce joli mois de mai!

C'était retourner à l'école de Marot. Mais Baïf avait tant d'assurance! il se vantait si naïvement d'avoir du même coup ressuscité la « musique » et la « métrique » des anciens! les musiciens, et en particulier son ami Thibaut de Courville, étaient si heureux de voir ainsi la poésie se subordonner à la musique, — *poesis ancilla musicæ*, — qu'on les suivit! L'applaudissement, parmi les gens de lettres, et à la Cour, fut universel; le roi lui-même se laissa gagner; l'invention des vers « mesurés » devint le fondement d'une institution nationale; et des « Lettres patentes, » en date du 10 novembre 1570,

créèrent une *Académie de Poésie et de Musique*, dont Charles IX se déclara « le Protecteur et premier auditeur »[1].

Afin de remettre en usage la musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accompli de sons, harmonie et mélodie, qui consiste au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodés, pour faire l'effet, selon que le sens de la lettre le requiert, en resserrant, ou desserrant, ou accroissant l'esprit, — c'est-à-dire le souffle, — renouvelant aussi l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accommoder le chant pareillement mesuré, selon l'art métrique, afin aussi que par ce moyen les esprits des auditeurs, accoutumés et dressés à la musique par la forme de ses membres, se composent pour être capables de plus haute connaissance, après qu'ils seront repurgés de ce qu'il pourrait leur rester de barbarie, sous le bon plaisir du Roy, notre souverain Seigneur, nous avons convenu dresser une *Académie* ou *Compagnie composée de musiciens et auditeurs* sous les lois et conditions qui s'ensuivent.

Tel est le préambule des *Statuts*, — qui suivaient, en 18 articles, — et où il n'était presque point question de littérature ni de poésie, mais à peu près uniquement de musique. C'est qu'au fait, l'Acadiéme de Baïf n'était à son début qu'une société d'auditions musicales, et ce fut bien ce qu'y vit Charles IX, ainsi qu'en témoigne ce passage des « Lettres patentes ».

L'opinion de plusieurs grands personnages, tant législateurs que prêtres anciens n'étant à mépriser, assavoir qu'il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines lois, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et composent selon qu'elle est, de façon que, où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où la musique est bien ordonnée, là sont les hommes bien morigénés, à ces causes..., etc

1. Voyez, sur l'*Académie*, Baïf lui-même, dans ses *Poèmes*, et surtout le livre de M. Édouard Fremy : *L'Academie des derniers Valois*.

et, sans doute, un peu plus loin, il était dit deux mots, en courant, de « l'avancement du langage français » par le moyen de « quelques essais de vers mesurés », mais le texte reprenait, et, précisant, il spécifiait que l'objet essentiel de l'institution n'était que de :

> Dresser, à la manière des anciens, une *Académie* ou Compagnie, composée tant de compositeurs, de chantres et joueurs d'instruments de musique que d'honnêtes auditeurs d'icelle, qui non seulement serait une école pour servir de pépinière d'où se retireraient, — c'est-à-dire sortiraient, — poètes et musiciens, par leur art instruits et dressés pour nous donner plaisir, mais en outre profiteraient au public... [1]

En revanche, on n'y trouve point trace d'une autre intention ou ambition de Baïf, qui n'allait à rien moins, pour tout renouveler du même coup, qu'à remettre en honneur la chorégraphie des anciens, et à faire de son Académie la figure ou l'ébauche de notre « Académie nationale de musique et de danse », plutôt que de l'Académie française.

Ce ne fut pas chose aisée que d'obtenir du Parlement de Paris l'enregistrement de ces « Lettres patentes ». Les corps constitués, et privilégiés, n'aiment pas en voir d'autres s'élever à côté d'eux, et, en effet, la naissance de ces autres corps est toujours pour eux une menace de diminu-

1. Nous n'avons pas à faire à ce propos l'histoire des Académies d'Italie, toutes ou presque toutes instituées avant les nôtres, en vue de l'illustration et du perfectionnement de la langue. Mais il convient pourtant de rappeler que, partout où il avait passé, Baïf en avait trouvé d'établies, à Turin depuis 1540, à Padoue, à Milan, depuis 1548, à Venise depuis 1558. Avait-il aussi connaissance du livre d'un Italien : *Versi e regule della nova Poesia*, où, dès 1539, un certain Claudio Tolommei avait essayé de substituer au vers de Dante et de Pétrarque un vers mesuré à la manière des anciens? Mais ce qui n'est pas douteux c'est qu'ici encore nous ne faisions qu'imiter l'Italie, en marquant d'ailleurs notre imitation d'une empreinte plus ou moins originale.

tion de compétence ou de juridiction. Mais ils n'ont garde de l'avouer! Le Parlement objecta donc la crainte que l'*Académie de musique* ne fût une institution moins propre à « réformer les mœurs de tout un peuple qu'à corrompre ou pervertir la jeunesse », et, avant de se décider, il voulut prendre l'avis de l'Université de Paris. Celle-ci, conformément à ses traditions, — toujours étroites et illibérales, — déclara que « chacune des Facultés examinerait la question à charge et à décharge, et exprimerait son avis motivé dans un rapport écrit ». Puis, les rapports déposés, une longue discussion s'engagea, qui peut-être durerait encore, si le roi, — comme François Ier, son aïeul, l'avait dû faire pour l'institution du Collège de France, — n'était intervenu et n'avait octroyé à Baïf et Thibaut de Courville de nouvelles « Lettres patentes », par lesquelles il défendait que « qui que ce fût apportât aucun obstacle » à l'établissement de son *Académie*, et en conséquence, évoquait à son conseil « tous les différends nés ou à naître sur ce sujet ». Il croyait ainsi continuer, et il avait raison, ce que l'on pourrait appeler la politique littéraire de François Ier. Car, sans nos rois, et particulièrement ceux de la race de Valois, on ne saurait trop le redire, ce n'est pas l'Église, mais plutôt nos Universités et nos Parlements qui auraient volontiers étouffé notre littérature naissante; et c'est ce qui explique, entre autres motifs, que notre littérature classique se soit développée « à l'encontre » de nos Parlements et de nos Sorbonnes. Cela explique aussi les flatteries dont nos poètes ont comblé ces rois, et qu'ils aient mieux aimé se montrer courtisans qu'ingrats.

L'*Académie de Musique et de Poésie* ne dura pas

longtemps sous sa forme première. Tant que le roi lui-même et la Cour s'intéressèrent à ses travaux, elle vécut, sans jeter grand éclat. Les séances se tenaient alors dans la propre maison de Baïf. Mais, après la Saint-Barthélemy, quand Charles IX, hanté du perpétuel souvenir de la nuit tragique, et se désintéressant de tout ce qu'il avait aimé, ne trouva plus désormais de relâche ou de trêve à son remords que dans les exercices de force et de violence, son *Académie* ne l'occupa plus guère, et, l'argent du roi venant à faire défaut, elle se vit un moment menacée de disparaître. Elle se releva sous le règne de Henri III. Un très intime confident du prince, ancien « avocat du roi au Parlement », et ancien « chancelier de la couronne de Pologne », Guy du Faur de Pibrac, — plus connu pour les fameux *Quatrains*,

> Que d'un coup de son art Molière a diffamés, —

s'en érigea l' « Entrepreneur », comme on disait alors, ou le « Directeur », comme nous dirions de nos jours, et lui donna, sous le nom plus pompeux d'*Académie du Palais*, une figure nouvelle. Elle ne s'occupa plus alors de poésie ni de musique, mais de philosophie, conformément au goût du prince, lequel était de sa nature infiniment plus curieux d'éloquence que de vers. Et, pour en bien définir l'objet, on proposa des questions morales que les « académiciens » ou les « académiques », — c'était le nom qu'ils adoptèrent, — durent discuter à tour de rôle, en forme de discours écrit : « Quelles vertus sont les plus excellentes, les morales ou intellectuelles ? » ou encore : « Des passions humaines, laquelle est la plus véhémente, la joie ou la tristesse ? »

Vingt et un de ces *Discours* nous ont été conservés, parmi lesquels on ne saurait affirmer qu'il y en ait un seul de Baïf; mais, par compensation, il y en a quatre ou cinq de Du Perron, autant d'Amadis Jamyn, et il y en a deux autres de Ronsard : l'un sur la première des deux questions que nous venons de dire, et le second sur l'*Envie*. Celui-ci ne contient rien qui mérite d'être signalé, à moins que ce ne soit un portrait de l'envieux, à la manière noire : « L'envieux a le visage plombé, les dents rouillées; il est maigre de tout le corps et ne dort jamais »;... et cette allusion à une singulière légende : « La haine appartient aux bêtes aussi bien qu'aux hommes, et si vous voulez faire mourir de dépit une panthère, qui hait l'homme à toute extrémité, il ne faut que lui montrer le tableau où un homme sera portrait ». Voilà un merveilleux moyen de se débarrasser des panthères, si d'ailleurs on en rencontrait plus fréquemment dans la vie. Mais le premier *Discours* est plus intéressant.

Ronsard y a très bien vu la difficulté du sujet, qui est précisément de distinguer, avant et afin de pouvoir établir la supériorité des unes sur les autres, quelle est la nature propre des vertus intellectuelles et des vertus morales.

Qui voudra considérer, dit-il à ce propos, la faculté de l'âme en ses deux parties, il trouvera que les vertus intellectuelles sont si jointes aux morales qu'il est bien malaisé de vouloir les séparer; car qui conduirait la sensualité et notre brutalité, si ce n'était la prudence et la raison qui, comme un bon cocher conduit ses chevaux et de loin prévoit s'il y a point quelque fosse, ou bourbier, ou torrent, de peur de se perdre, lui, son coche et ses chevaux.

Il incline d'ailleurs à donner la préférence aux vertus morales sur les intellectuelles, ce qui pourra paraître assez inattendu de sa part, et il conclut :

Caton le censeur disait que Rome se perdrait quand on introduirait tant de sciences.

Quant à moi, si ce n'était de peur de honte, je dirais que je ne connais pas tant de vertus intellectuelles, qui sont propres aux endormis et aggravés — c'est-à-dire alourdis — de longue paresse, comme les ermites et autres telles gens fantastiques et contemplatifs, me retirant du tout du côté de l'action. Or que sert la contemplation sans l'action? De rien, non plus qu'une épée qui est toujours dans un fourreau, ou un couteau qui ne peut couper. Je conclus donc, *puisque les vertus morales nous font plus charitables*, *pitoyables*, *justiciers*, *attrampés*, *forts aux périls*, *plus compaignables*, — c'est-à-dire plus sociables, — *et plus obéissans à nos supérieurs*, *qu'elles sont toujours à préférer aux intellectuelles*.

Ces discours, dont nous ne connaissons pas la date précise, doivent être contemporains de la traduction des *Moralia* de Plutarque (1573), par Amyot, et de la première édition (1580) des *Essais* de Montaigne.

Est-il besoin de dire que, dès qu'elle fut transformée d'*Académie de Poésie et de Musique* en *Académie du Palais*, et qu'au lieu de siéger dans la modeste maison de Baïf, la nouvelle institution tint séance au Louvre même, elle fut en butte aux sarcasmes non pas des courtisans, ni des dames, mais de tous les beaux esprits qui n'en faisaient point partie? Tels étaient déjà les Français de ce temps : avides de distinctions, mais d'autant plus jaloux de toutes celles qu'ils ne partageaient point. Passerat et Pasquier se signalèrent, entre autres, parmi les plus vifs contre l'Académie. Celui-ci ne craignit pas de s'en prendre au roi même, avec cette liberté qui caractérisait nos anciens parlementaires, et dans une épigramme qu'il nous a conservée soigneusement, il lui reprocha de s'attarder, dans une France réduite aux abois, à de vains exercices d'éloquence.

Gallia dum passim civilibus occidit armis
Et cinere obruitur semisepulta suo,
Grammaticam exercet media Rex noster in aula;
Dicere jamque potest vir generosus : « Amo ».
Declinare cupit; vere declinat, et ille
Rex bis qui fuerat, fit modo grammaticus.

Mais les épigrammes, grecques et latines surtout, amusantes à enregistrer, n'ont jamais fait grand mal aux Académies, ni même aux princes, et si l'Académie du Palais cessa véritablement d'exister, aux environs de 1586, il en faut voir les vraies causes dans la mort de Pibrac, son « Entrepreneur »; peut-être aussi dans la disparition de Ronsard, entraînant avec lui dans sa tombe toute l'école dont il était la gloire, mais surtout le lien; et enfin dans l'exaspération des discordes civiles.

L'idée d'une *Académie* — c'est-à-dire d'une réunion de gens de lettres, poètes, érudits, grammairiens, chargée de travailler au « perfectionnement de la langue », sous la protection personnelle et effective du prince, — n'en avait pas moins eu dès lors un commencement de réalisation. Elle n'était pas toute nouvelle, et nous avons rappelé plus haut le rôle des Académies italiennes dans le mouvement de la Renaissance. Nous pouvons ajouter maintenant que plusieurs d'entre elles, au moment où Baïf sollicitait de Charles IX la consécration de son *Académie de Musique*, s'évertuaient à la solution du même problème de l'alliance ou de l'union de la poésie avec la musique; et, comme il arrive souvent qu'en cherchant une chose on en trouve une autre, l'Opéra moderne allait bientôt s'engendrer de leurs recherches[1]. Mais, ce qui distingue l'*Académie* de

1. Consulter sur ce sujet, Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, 1895, Thorin.

Baïf, et surtout l'*Académie du Palais*, des Académies italiennes, c'est, avec le dessein, qui leur est à toutes plus ou moins commun, de travailler au « perfectionnement de la langue, » l'intérêt d'État que prend en France, à ce dessein même, le prince protecteur.

Rex bis qui fuerat, fit modo grammaticus!

Éclairés ou avertis par l'exemple du roi leur aïeul, Charles IX et Henri III ont compris que les questions de grammaire et de philologie n'étaient pas seulement ce que pensent les gens du monde; et qu'en s'appliquant au perfectionnement d'une langue, en de certaines conditions, et d'une certaine manière qu'il ne s'agissait que de déterminer, on travaillait à deux choses en même temps : à l'accroissement du pouvoir de propagation de cette langue, et à s'assurer, entre tous les moyens de diriger l'opinion, l'aide ou la complicité du plus effectif et du moins apparent. Comment cela? C'est ce que nous verrons plus tard, quand, dans une France à peine moins agitée que celle d'Henri III, nous verrons Richelieu reprendre, et mener à terme, le dessein mal conçu et informe de Jean-Antoine de Baïf.

Et Baïf, que faisait-il, tandis que son idée cheminait ainsi dans le monde, et ne semblait s'être égarée que pour se retrouver, après un demi-siècle, plus précise, plus consciente d'elle-même, et victorieuse enfin de tous les obstacles qui l'avaient empêchée de se réaliser pleinement? Baïf, de la réforme de la métrique, passait à celle de l'orthographe, et publiait ses *Étrènes de Poézie Fransoéze*. Il n'a rien écrit de plus fou ni de plus pédantesque. Ce sont des vers, des « vers mesurés », et de

peur que l'on ne manquât à s'en apercevoir, le poète a pris soin de nous les expliquer lui-même un à un.

A seus ki vont l'ankre du havre levant
Au loéing repassér longue travêrse de mer,
S'êt l'amiable rékonfaurt
E premiér éspoêr d'ureux kours,
An poupe prandre le vant....

Si nous l'en voulions croire, le premier de ces vers serait « trimètre cadencé d'un diiambe, un choriambe, et un anapeste »; le second serait « iambélège? » d'une « pentémimère iambique et d'une pentémimère dactylique »; le troisième serait « épiainique », le quatrième « trochaïque », le cinquième « pentémimètre dactylique », et ainsi de suite, jusqu'au neuvième; — l'*Ode*, qui est dédiée à Catherine de Médicis, se composant de huit strophes, chacune de neuf vers, suivie de son antistrophe, en même mesure, et de son « épaude » en dix vers. Ne dirait-on pas d'une pure gageure? Et se peut-il que l'on soit obligé de prendre au sérieux de telles inepties? Hélas, oui! et il le faut bien, quand ce ne serait que pour y discerner, comme sous l'objectif d'un microscope fortement grossissant, le germe de corruption et de mort qu'apportait avec lui le classicisme à peine né. Citons donc encore quelques vers de la traduction des *Travaux et des Jours*, d'Hésiode :

Muse, de-sur Pïéri ékoutant dês Poêté' la chanson,
Sà, parlés : è le Pêre de vous de son inne sélébrés;
Par ki se sont les uméins toudemêm', illustrez et sanlaus
E renomés é non renomés, du gran Jupitèr, la voulonté.
Kar, sanpéin il avans'; il abat sanpéine l'avansé,
Sanpéin' oskursît le reluizant : l'oskur éklersit,
Lui, sanspéine le taurs drèse droet : é démonte le hautéin :
Dieu, du tonerre le Dieu, ki lasus a fêté sa mêzon.

Baïf ressemble à ces écoliers, qui « n'imitent pas », à vrai dire, ni même ne « copient » le modèle, mais le « décalquent », en appuyant pesamment sur le trait, et ne réussissent, après bien du travail, qu'à donner d'une excellente peinture un dessin infidèle, si l'on ose ainsi parler, de l'excès même de sa fidélité.

Quant à sa réforme orthographique, elle portait avec elle sa condamnation, en tant que systématique, et par conséquent étrangère ou extérieure à l'usage, qui n'admet guère, en fait de modifications de la figure des mots, que celle qu'il a décidées pour des raisons à lui, toujours un peu mystérieuses, avant et sans avoir besoin qu'aucune Académie les décrète. Ni l'orthographe, ni la prononciation — dont l'orthographe, dans toutes les langues du monde, anciennes ou modernes, n'a d'ailleurs jamais été qu'une approximation — ne dépendent immédiatement du caprice ou de la volonté des hommes. Elles évoluent avec nous, sous des influences qui sont généralement nôtres, je veux dire humaines, quoique sans doute il y en ait aussi de physiques, mais, de ces influences, quand nous réussissons à les démêler, nous ne pouvons jamais avoir qu'une conscience rétrospective; elles ont à peu près épuisé leur action quand nous parvenons à la définir; et c'est pourquoi l'orthographe et la prononciation d'une langue « se modifient » plus ou moins profondément d'âge en âge, mais on ne les « réforme » pas. Le tort de Baïf, qui ne le savait pas, a été de faire comme s'il savait le contraire, et de procéder en cette affaire, comme dans celle des « vers mesurés », avec une intrépidité d'assurance qui ressemble à de la sottise. Ses amis l'avaient bien jugé!

III

Pour se consoler de ses déboires, il fit une collection de ses *Passe-temps*, 1573, en cinq livres, où l'inconvenance de sa plaisanterie n'a d'égale que la lourdeur de ses petits vers; et il écrivit ses *Mimes*, *Enseignements et Proverbes*, dont quelques pièces parurent en 1576, les deux premiers livres en 1581, et l'édition complète, formant quatre livres, après sa mort, en 1597. C'est dans ce recueil énorme de banalités mal rimées, en quelques milliers d'octosyllabes, que Baïf, dépouillé de son érudition, et réduit à son naturel, nous apparaît tel qu'il fut sans doute en réalité, brave homme, nullement poète, bourgeois à fond, si l'on peut ainsi dire, gaulois de race et de tempérament, et, somme toute, infiniment moins voisin de Ronsard que de Marot, mais sans la belle humeur, l'insouciante gaîté, la verve, ni l'esprit de maître Clément.

Ce n'est pas que, déçu de toutes parts, il n'essaie de se venger de la fortune, et de mordre :

Puisque je n'ai crosse ni mitre
Puisque je n'ai plus que le titre
D'une frivole pension
Bonne jadis, aujourd'hui vaine.
. . . .
Me faut essayer la satire!
Souffrir et taire je ne puis.
Donc le premier essai je trace
Sur un discours joyeux d'Horace,
Patron satiric des Latins,
Depuis d'une façon nouvelle,
En des vers que *Mimes* j'appelle
J'ose attaquer les plus mutins.

Gare la mouche satirique!
Il faut que des coyons je pique.
Mon poinson je vas aiguisant.
A petit bruit la guêpe vole,
Mais quand elle pique elle affole,
Tant son piqueron est cuisant.

C'est dommage, après cela, qu'avec son ordinaire naïveté, le pauvre homme nous livre le secret de cette grande colère, en même temps qu'il nous indique le moyen de l'apaiser en lui :

La male faim ma dent aiguise.
Il faut qu'à quelqu'un il en cuise
Qui tôt ma faim n'apaisera.
Au chien qui d'aboyer s'égueule
Jetez un bon os en sa gueule,
Incontinent il se taira!

Ne sont-ce pas là de nobles sentiments? exprimés dans une langue généreuse? et bien faits pour nous apitoyer sur le destin de Baïf? Empressons-nous donc de dire qu'il ne soutient pas ce ton, sa dent n'étant pas sans doute assez aiguisée, et voyons-le plutôt retourner à son habituelle et naturelle banalité. Les *Mimes*, en somme, ne sont qu'une compilation de proverbes vulgaires, qui s'enfilent sans se suivre, au cours de quatre livres de vers, et véritablement il n'en « cuit » de les lire à personne qu'au lecteur.

L'homme propose et Dieu dispose...
Nul n'est heureux en toute chose...
Force n'est droit, et fait le droit...
Qui fait folie et la publie,
Est sot d'une double folie...
Le sot prend l'envers pour l'endroit...

ou encore :

Tout s'endure, sinon trop d'aise...
Douce pluie un fort vent apaise...
Ce sont deux promettre et tenir...
En longs plaids avocats vendangent...
Sont araignées qui s'entremangent...
Pensons que devons devenir!

C'est vers le même temps que Ronsard écrivait les derniers de ses *Sonnets pour Hélène*, et le *Discours de l'Équité des vieux Gaulois!*

Il y a cependant quelque chose dans les *Mimes*; et, dans les vers mêmes que nous venons de citer, il faut reconnaître un certain art de résumer ou de condenser la pensée :

L'homme propose et Dieu dispose....
. . . .
Le temps les plus fins médecine (guérit).
. . . .
Il étreint peu qui trop embrasse.

C'est la prose de nos « moralistes » qui déjà s'essaie en ces maximes. On le voit encore mieux dans les passages des *Mimes*, assez nombreux, où Baïf s'exerce à l'apologue :

Tout l'été chanta la Cigale,
Et l'hiver elle eut la faim vale;
Demande à manger au Fourmi
— Que fais-tu tout l'été? — Je chante.
— Il est hiver : danse, fainéante.

Voici la fable de l'*Homme entre deux âges* :

Un vieillard fut qui grisonnait,
Amoureux de deux concubines
Toutes deux mauvaises et fines,
Auxquelles il s'abandonnait.

L'une vieille, l'autre jeunette
L'une fausse, l'autre saffrette.
Quand la jeune le peut tenir,
Ote le poil blanc qui la fâche,
La vieille tout le noir arrache;
Et le font chauve devenir.

Voici celle de l'*Astrologue qui se laisse choir dans un puits* :

Un, de nuit, les hauts cieux regarde,
Et les astres; et par mégarde,
Dans une fosse creuse chut.
Un passant l'ouit qu'il se lamente
Entend sa chute et sa descente
Et s'en rit quand la cause il sut.
— Tu es là fort bien par ta faute,
Toi qui levant la vue trop haute
Au-dessus de toi regardais.
Curieux de chose couverte
D'une fosse à tes pieds ouverte
Nonchalant tu ne te gardais

Il semble que le caractère aphoristique et sentencieux de l'apologue ésopique ne soit pas mal rendu dans ces vers; et, puisque c'est là tout ce que Baïf a tiré de profit de son grec, il ne faut pas le lui disputer.

Ne lui disputons pas davantage quelque habileté dans l'art de développer les lieux communs.

Tu as cent ans et davantage :
Recalcule de tout ton âge
Combien en eut ton créancier,
Combien tes folles amourettes
Combien tes affaires secrètes,
Combien ton pauvre tenancier.
Combien tes procès ordinaires.
Combien tes valets mercenaires

Combien ton aller et venir
Ajoute encor tes maladies
Mal acquises par tes folies :
Elles : si t'en peux souvenir,
Et tout cela qui sans usage,
S'en est allé pour ton dommage
Si tout cela tu en rabats
Tu verras avoir moins d'années
De beaucoup que ne t'as données
Et que verdelet tu t'en vas.

Mais de ces mérites, qui sont après tout d'un prosateur autant ou plus que d'un poète, il est probable que Baïf ne faisait qu'une estime assez mince, puisqu'il ne publia pas lui-même les deux derniers livres de ses *Mimes*. A moins peut-être qu'il n'ait été découragé par l'indifférence du public !

Il eut pourtant une consolation dans sa détresse, et par une de ces ironies du sort, si fréquentes dans l'histoire, il la dut à l'Académie des Jeux floraux de Toulouse. On se rappelle peut-être l'invective de Du Bellay : « Laisse-moi, ô poète futur, toutes ces vieilles poésies françaises aux *Jeux floraux de Toulouse* ». La dernière mention qui nous soit parvenue de Baïf se trouve précisément dans une délibération de l'Académie des Jeux floraux, datée du 3 mai 1586. L'Académie lui décernait une gratification d'honneur de cent livres, et elle en motivait la raison en ces termes : « Tenant aujourd'hui Jean-Antoine de Baïf, au jugement des plus savants du royaume, le premier rang entre les poètes, par le décès de Ronsard, tant pour être le plus ancien de tous, que pour être celui qui, par la connaissance des deux langues grecque et latine, a grandement enrichi notre poésie française ». Qui l'eût cru, en vérité, que l'Académie des Jeux flo-

raux admirât si vivement les « vers mesurés » de Baïf ou sa traduction des *Ansègnemans de Faukilidès*, — que nous appelons Phocylide! Mais, si Baïf lui-même dut en être un peu surpris, il n'en laissa sans doute rien paraître; et quand il mourut, on ne sait au juste à quelle date, mais très probablement en 1589, il s'endormit dans la conscience de « tenir depuis le décès de Ronsard le premier rang entre les poètes ». Ce fut dans la maison de la rue des Fossés-Saint-Victor, qu'il tenait de Lazare, son père, et qu'il transmit à son fils naturel, Guillaume de Baïf, dont l'héritière devait la vendre aux Dames bénédictines anglaises. On y lisait toujours les « belles inscriptions grecques en gros caractères » qu'y avait fait graver jadis le savant conseiller.

CHAPITRE VI

L'ŒUVRE DE LA PLÉIADE

Dans quelle mesure la Pléiade a-t-elle réalisé les ambitions de son programme, ou la promesse de ses débuts? et, ne s'étant proposé rien de moins que de transformer à la fois, et par le moyen l'une de l'autre, la langue, la poésie, et la littérature, dans quelle mesure y a-t-elle réussi? C'est la question à laquelle nous pouvons essayer maintenant de répondre.

I

On s'est rendu compte, en lisant les fragments que nous avons donnés de Du Bellay, de Ronsard, et de Baïf, qu'assurément il y avait plus d'une différence entre eux; mais ils parlent pourtant la même langue; et cette langue, — infiniment moins personnelle à chacun d'eux que celle de Calvin, et surtout que celle de Rabelais, — est moins « la leur » que celle de leur temps. Elle est d'ailleurs tantôt plus éloquente, et tantôt plus spirituelle, en leurs

vers, dans les *Regrets* ou dans les *Discours des Misères de ce temps*, que s'ils avaient moins de talent, et qu'ils ne fussent pas Ronsard ou Du Bellay. Elle est plus prosaïque, dans les *Mimes* de Baïf, que s'il n'était pas le « sot savant » qu'il est. Mais c'est bien la langue de leur temps! Ils l'ont « enrichie » ou alourdie, à la vérité, de quelques vocables empruntés au grec et au latin, de quelques archaïsmes et de quelques provincialismes, de quelques mots composés; — et aussi de quelques barbarismes. Nous noterons, au surplus, que la plupart de leurs inventions en ce genre ne leur ont pas survécu. Ronsard lui-même n'a consacré ni *Larmeux*[1], ni *myrteux*; ni *pourprin*, ni *rosin*; ni *frétillard*, ni *mangeard*. La fortune de ses diminutifs n'a pas été plus heureuse, et *Blondelet*, *tendrelet*, *jumelet*, *mignardelet* ont péri avec lui. On n'a pas non plus, après lui, continué de saluer Bacchus du nom de *Cuisse-né*, ni Pollux et Castor de celui de *Fils d'œuf*! Mais, d'abord, ces inventions ou innovations, moins nombreuses qu'on ne l'a dit, ne constituent pas le fond de sa langue; elles n'en sont que les ornements maladroits et superficiels; elles n'en altèrent pas le caractère; et encore une fois, elles ne l'empêchent pas d'être la langue de son temps[2]. On s'y attachera plus tard! et, selon l'exemple qu'en donne déjà Du Perron, dans son *Oraison funèbre de Ronsard*, on essaiera d'expliquer par le caractère de ces inno-

1. *Larmeux*, que quelques Lexiques donnent comme étant de l'invention de Ronsard, a été employé déjà par Calvin, dans un texte que nous avons cité. V. ci-dessus, p. 219.

2. On consultera sur cette question de la « Langue de la Pléiade » le *Lexique de la Langue de Ronsard*, de M. A. Mellerio, Paris, 1895, et surtout, dans la *Pléiade françoise*, les deux volumes de Marty-Laveaux sur la *Langue de la Pléiade*.

vations, que l'on taxera de pédantesques, l'oubli dans lequel nous verrons la mémoire même de la Pléiade s'ensevelir doucement. Et, aussi bien, de nos jours même, n'a-t-on pas l'air encore de croire que, si Ronsard avait usé plus discrètement du droit de « parler grec et latin en français », sa gloire n'aurait pas subi la longue éclipse que nous savons.

Ah! que je suis marri que la Muse françoise,
Ne peut dire ces mots comme fait la grégeoise :
Ocymore, *Dispotme*, *Oligochronien*.

Ce sont toujours ces vers que l'on cite, à moins que ce ne soit ceux-ci :

O Cuisse-né, Archète, Hyménéen
Bassare, Roi, Rustique, Eubolien
Nyctélien, Trigone, Solitère.

Nous en avons cité nous-même de semblables; et comme s'il y en avait des milliers ou des centaines, dans l'œuvre de Ronsard, qui ne fussent ainsi qu'un calque puéril du grec, c'est par là qu'on explique le discrédit de la Pléiade. Elle porterait la peine d'avoir méconnu le génie de la langue. Les moyens par lesquels elle s'est efforcée de l'enrichir ou de l'illustrer seraient justement ceux qu'il n'aurait pas fallu prendre. Et, là même, dans une erreur essentielle sur les conditions du développement ou de la transformation des langues, là serait la grande raison de l'insuccès de son entreprise.

Mais a-t-elle échoué dans sa tentative? C'est précisément ce qu'il s'agit de savoir; et c'est une étrange manière d'y regarder que de commencer par le supposer Disons donc plutôt qu'en fait, et en dépit des appa-

rences, en dépit même du titre fameux : *Défense et Illustration de la Langue française*, — où d'ailleurs le mot de « Langue » est confusément synonyme de ceux de « Littérature » et de « Poésie », — la Pléiade ne s'est point proposé, comme objet principal ou premier de son ambition, la « réformation de la langue ». Nous essaierons plus tard de dire, dans cette histoire du classicisme, quand nous arriverons à la génération des Malherbe et des Vaugelas, et on verra, ce que c'est que de s'appliquer, de dessein formé, à l'enrichissement, à l'épuration, à la correction, à l'anoblissement d'une langue! Mais ni Du Bellay, ni Ronsard, ni même Baïf ne se sont assignés le rôle de grammairien exact et méticuleux qu'il faut savoir prendre en ce cas. Les corrections infinies de Ronsard sont instructives, à cet égard, comme ne procédant d'aucun parti pris, d'aucun principe ou d'aucune règle, mais uniquement de son instinct de poète, des exigences de son goût, des caprices de son oreille. Sa seule intention définie n'a été que d'élever d'un ou deux tons le diapason de la langue générale; et sans doute on avouera qu'il n'y a pas complètement échoué. Mais s'il n'y a pas réussi plus complètement encore, lui ni les siens, la véritable cause en est dans la nature des obstacles que leur opposait la langue elle-même; — dans le choix des modèles dont s'est inspiré leur art; — et enfin, dans la conception qu'ils se sont formée de la poésie.

Je ne sais si les langues sont des « organismes », et je crains fort que ce mot, dont on a tant abusé, ne nous serve qu'à nous déguiser l'ignorance où nous sommes de la nature intime de leur développement. Je crois d'autre part, que, quelque fatalité, — du dedans ou du dehors,

physique ou morale, — qui détermine et qui gouverne l'évolution des langues, un grand écrivain, prosateur ou poète, n'en est jamais complètement l'esclave, si même on ne doit dire qu'il n'est poète et prosateur, et surtout grand écrivain, que justement dans la mesure où son originalité le libère de cette fatalité. Mais les circonstances ne sont pas toujours également favorables, et il y a des conditions de temps et de milieu. *Non omnis fert omnia tellus.* Je crois que ce que Dante a fait de l'italien du XIIIe siècle, personne, pas même lui, s'il nous appartenait, ne l'eût pu faire du français du XVIe. C'est ainsi, dans un art et dans un genre différents, que Véronèse, dont les mythologies de la Pléiade nous ont rappelé plus d'une fois les toiles « roussoyantes », ne serait assurément pas Véronèse, s'il eût vécu contemporain de Giotto. Nous ne pouvons ce que nous voulons qu'à la condition de ne vouloir que ce qui est en notre pouvoir, et, pas plus que de l'espace, nous ne sommes les maîtres du temps ni de l'heure.

Tel est le cas de la Pléiade. Elle a brillé trop tôt pour ses ambitions. Quand elle s'est proposé d'illustrer la langue, il n'en existait pas encore de *Dictionnaire*, ni par conséquent d'état, — de statistique, pour mieux dire, — ou d'inventaire de ses ressources. Quels mots étaient français, et quels mots ne l'étaient pas? Il n'en existait pas non plus de grammaire, à proprement parler; et sans grammaire ni dictionnaire, de quoi s'aiderait-on, sur quoi s'appuierait-on pour « réformer une langue »? A un autre point de vue, la Pléiade n'a pu, ni ne pouvait, au cours de vingt-cinq ans, transformer en une « œuvre d'art » une langue qui n'avait été jusqu'alors qu'un instrument d'échange et de communication, je ne puis pas même

dire des idées, mais des besoins de la vie quotidienne. Légère d'ailleurs, spirituelle et narquoise, la langue française, la langue de Marot, de Rabelais même, manquait de cette gravité, de cette consistance et de cette plénitude, que donne seule à une langue l'habitude prise et consacrée de « penser » en cette langue. Elle était vulgaire de n'avoir servi qu'à des usages vulgaires, puisque, dès que l'on croyait avoir quelque chose d'essentiel à dire, on l'écrivait en latin. Enfin, ni l'analyse n'avait encore discerné les nuances qui déterminent les vrais sens des mots, ni même l'oreille n'avait reconnu les ressources qui, du sens et du son de ces mots, permettent d'en faire d'harmonieuses combinaisons. Et, sans doute, la Pléiade avait pressenti ce qu'il y avait à faire, et sa gloire est d'avoir essayé de le faire, mais ce n'est pas en un jour que de semblables qualités « s'infusent » dans une langue; et le génie lui-même n'y suffit pas. Les ambitions de la Pléiade se sont ainsi heurtées à l'imperfection de la langue; et c'est déjà beaucoup que, ne pouvant mieux faire, nos poètes ne se soient pas entièrement mépris sur ce qu'il fallait faire pour triompher de cette imperfection.

Ils l'eussent encore mieux vu, s'ils ne s'étaient pas trompés au choix de leurs modèles et qu'ils les eussent pris, si l'on ose ainsi dire, plus sains. Certes, ils ont eu raison de se mettre à l'école de l'antiquité; mais, il y a plusieurs « antiquités », et Callimaque ou Théocrite ne sont pas précisément des contemporains de Pindare et d'Homère. On ne saurait d'ailleurs s'étonner que les poètes de la Pléiade n'y aient pas regardé de plus près, puisque aussi bien cette erreur sera celle de la littérature classique tout entière. Mais, entre tant de maîtres, leur malheur est de s'être

attachés très particulièrement aux Alexandrins, et, parmi les modernes, à quelques Italiens qui, comme Marulle ou Bembo, ne sont eux aussi que d'autres Alexandrins.

C'est qu'ils se sentaient avec ces Alexandrins des affinités lointaines et obscures, mais certaines et puissantes. « L'indifférence au contenu », que nous avons déjà signalée; — l'insouciance en art de tout ce qui n'est pas l'art; — un sentiment très vif et très aigu de la forme; — ajoutons-y des habitudes d'esprit, et même de corps, où d'étranges raffinements font contraste avec une grossièreté choquante; — une moralité facile ou plutôt équivoque; — le goût de l'élégance et de la corruption, tous ces traits, et d'autres encore, avant d'être ceux de la cour des Valois, de Charles IX ou de Henri III, avaient été ceux des cours de Florence ou de Ferrare, et, dans l'antiquité, ceux de la cour des Ptolémées. Il était donc naturel que la séduction des Alexandrins opérât puissamment sur nos poètes de la Pléiade; et, en effet, ils ont bien pu se réclamer d'Homère et de Pindare, mais en réalité, leurs maîtres, leurs vrais maîtres, ont été les Apollonius et les Callimaque, les Théocrite et les Catulle, l'auteur des *Argonautiques*, celui de la *Chevelure de Bérénice*, et celui de l'*Oaristys* ou des *Syracusaines*. Et ils n'ont pas fait attention qu'étant les tard venus de l'hellénisme, de tels maîtres, avec toutes leurs qualités, ne pouvaient cependant leur donner que des leçons de décadence.

Les *Idylles* de Théocrite passent, et à bon droit, je crois, pour l'un des chefs-d'œuvre de la poésie grecque, et on dit qu'il n'y a pas en grec de vers plus achevés que ceux de Callimaque. Callimaque et Théocrite n'en appartiennent pas moins tous les deux à une époque de décadence, et

ils en ont tous les caractères. C'est cependant à eux, non pas même autant, mais bien plus qu'à Pétrarque et qu'à Marsile Ficin ou Léon Hébrieu, c'est aux Alexandrins que nos poètes de la Pléiade ont emprunté, non seulement leurs procédés d'art, mais leurs thèmes d'inspiration, et jusqu'à leur conception de l'amour. Ce que nous avons dû nous demander de l'Olive de Du Bellay, de la Cassandre de Ronsard, de la Francine de Baïf ou de la Pasithée du vénérable Pontus de Tyard, les anciens se l'étaient demandé de la Lydé d'Antimaque, de la Bittis de Philétas, de la Léontium d'Hermesianax, de la Nanno du vieux Mimnerne. Avaient-elles existé? ou peut-être n'étaient-elles qu'un nom? Et, en effet, nous dit-on, « l'amour pour Antimaque n'est qu'un prétexte, un thème auquel l'écrivain ramène toutes les fantaisies de son esprit, ou plutôt encore, *toutes les découvertes de son érudition.* »

Car les Alexandrins sont des poètes érudits, qui font volontiers étalage de leur érudition, dont le triomphe est de remettre en lumière des traditions oubliées, et de ne rien avancer qu'ils ne puissent « prouver ». Οὐδὲν ἀμάρτυρον ἀείδω, c'est un hémistiche de Callimaque : « je ne chante rien dont je n'aie de sûrs témoins, de valables autorités ». Ronsard en eût pu dire autant, et aussi bien, pour nous en convaincre, n'avons-nous qu'à parcourir les savants commentaires que nous ont laissés, Muret de ses *Amours de Cassandre*, et Marcassus de ses *Odes*. C'est encore un emprunt de la Pléiade aux Alexandrins. Les Alexandrins sont les premiers qui aient fait de l'érudition, historique ou mythologique, une des qualités essentielles du poète. Et si c'est eux enfin qui, les premiers dans l'art, ont substitué les subtilités du « maniérisme » à la sincérité du

sentiment, les artifices du style et de la versification à l'expression de la réalité, les miévreries de la préciosité à la recherche de la vérité, la Pléiade, à ce titre, ne leur est-elle pas encore redevable de quelques-uns de ses pires défauts? Quand une esthétique se fonde tout entière, comme celle de la *Défense et Illustration de la Langue française,* sur la théorie de l'imitation, ce n'est pas peu de chose que de bien choisir ses modèles; et au XVIe siècle, la Pléiade en eût pu choisir de moins brillants, mais non pas de plus dangereux que les Alexandrins.

Il est vrai qu'en revanche, et par compensation, aucuns modèles, grecs, latins ou italiens, n'eussent pu contribuer davantage à développer et à entretenir chez eux ce sentiment de l'art dont la poésie française avait jusqu'à eux si complètement manqué. Les Alexandrins sont des « artistes », qui ne se sont jamais souciés que de leur art, mais dont les œuvres, pour cette raison même, donnent la sensation, si rare, du « parfait en son genre », du définitif ou de l'achevé. On a remarqué qu'il n'y avait peut-être pas dans toute l'histoire de la poésie grecque de style plus composite, et en ce sens plus artificiel, que celui de Théocrite, mais il n'y en a pourtant pas qui semble plus naturel. C'est justement l'effet de l'art. Il y a une manière, non seulement de dire, mais de présenter les choses, qui les fixe en quelque sorte, et pour toujours, sous l'aspect de la durée, et cette manière est celle des Alexandrins. N'ayant jamais visé qu'à la perfection de la forme, ils l'ont presque toujours atteinte, et n'ayant assigné d'autre objet à l'art que la réalisation de la beauté, ils ont pu se faire de la beauté une idée trop étroite ou trop particulière, mais, telle qu'ils se la formaient, ils l'ont réalisée.

Ajoutons à cela que, si leurs procédés ne sont pas toujours faciles à imiter, ils sont en quelque sorte transparents; on peut les définir; et, quand ils plaisent, on peut toujours discerner comment et par quels moyens ils ont plu. C'est encore ce que nos poètes de la Pléiade en ont évidemment aimé. Les Alexandrins n'ont pas été seulement pour eux des maîtres en leur art, mais littéralement des maîtres de leur art, qui n'ont rien fait que ce qu'ils ont voulu, — peut-être pour n'avoir voulu que ce qu'ils pouvaient, — mais enfin qui l'ont fait; et rien n'était plus propre à séduire ce qu'il y avait de volonté dans le génie de Ronsard. Tout en convenant qu'il eût mieux valu qu'à bien des égards la Pléiade s'inspirât d'autres modèles, dont l'inspiration fût elle-même plus pure, et surtout plus franche, plus voisine de la nature, reconnaissons donc que l'exemple des Alexandrins a éveillé chez nos poètes le sentiment de l'art, et grâce à eux, c'est un point de son entreprise ou de son programme où la Pléiade n'a pas échoué. Des exigences d'art se sont imposées par elle, en notre langue, à la poésie, dont nos anciens poètes n'avaient seulement pas l'idée; et plus tard, des héritiers ingrats pourront bien reprocher à l'art de la Pléiade ce qu'on y trouve encore d'imperfection et d'insuffisance mêlée à ses prétentions, mais le signal n'en est pas moins donné, et surtout l'exigence n'en est pas moins posée.

Elle l'est même en termes trop étroits; — et ici nous touchons à la grande erreur de la Pléiade, qui est de n'avoir pas détaché de ses origines grecques cette conception de l'art, et au contraire de l'avoir non pas même « transposée », mais transportée telle quelle en français. *Græcum est, non legitur*, disait le moyen âge, et la Pléiade est

venue dire : non seulement ce qui est grec mérite qu'on le lise, mais encore qu'on l'imite; est beau parce que grec; et rien enfin ne saurait être beau qu'il ne soit grec. A la vérité, ce n'était pas exactement ce qu'avait dit du Bellay dans la *Défense et Illustration de la Langue française*, et il semble bien, nous l'avons vu, qu'il n'y conseillât l'imitation des anciens que comme un moyen de s'en émanciper. Mais la discipline du collège de Coqueret avait été la plus forte, et Baïf, qui n'avait que son grec pour lui, s'était en quelque sorte chargé d'en maintenir la superstition. Des érudits, dont nous aurons à dire bientôt quelques mots, tels que Henri Estienne, étaient venus à son aide. Et l'esthétique du grec, s'imposant à nos poètes, les avait détournés de la plus abondante ou de la seule source qu'il y ait du renouvellement de l'art : je veux dire, l'observation de la vie. L'erreur qui en est résultée sur les conditions des genres — et notamment de la poésie lyrique, de l'épopée et de la poésie dramatique, — est trop grave, elle devait peser trop lourdement sur notre littérature classique tout entière, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en préciser exactement la nature.

II

Qu'est-ce que des Français, des contemporains de François Ier et d'Henri II, — des Angevins et des Vendômois, des Tourangeaux, des Quercynois, des Bourguignons, et bientôt des Normands en nombre, — pouvaient donc avoir de commun avec des contemporains de Ptolémée Philadelphe ou des Romains du temps de César?

Il ne semble pas qu'à aucun moment ni les humanistes, ni les théoriciens de la Pléiade, se soient posé seulement la question. Ils ont accepté l'antiquité gréco-latine en bloc, pour ainsi dire; et comment l'idée leur serait-elle venue d'y reconnaître des « époques », si le principe de leur admiration est justement d'avoir cru se retrouver eux-mêmes, hommes du XVIe et du XVe siècle, dans les héros de la tragédie grecque ou dans les lamentations amoureuses des élégiaques latins? Sans doute, c'est ici, nous l'avons dit plus haut[1], l'un des fondements du classicisme ou de l'humanisme même, et, nous aurons plus d'une fois occasion de le redire, ce n'en est pas le moins solide. Quelles que soient les différences qui séparent les époques ou les races, il est bien vrai que l'espèce humaine, en un sens, est toujours et partout la même, et ni la littérature des anciens Égyptiens ni celle même des Chinois ne nous sont tout à fait étrangères. Et nous aussi, gens du XXe siècle, nous pouvons nous retrouver jusque dans les poésies de Thou-Fou et de Li-taï-pé, qui vécurent dans le Kouang-Si, à l'époque où régnait la dynastie des Thang. Mais, s'il y a dans toutes les littératures des œuvres qui expriment ainsi ce qu'on pourrait appeler le fond commun de l'humanité, d'autres œuvres, plus particulières, sont plus nationales, dépendent plus étroitement des temps et des lieux, se caractérisent ainsi par quelques traits « incommunicables », qu'on ne fait point passer d'une langue dans une autre, dont on ne saurait reproduire, quand on les imite, que ce qu'ils ont de plus extérieur ou de moins original; et, de ces sortes d'œuvres, aucune litté-

1. Voyez ci-dessus, p. 31.

rature peut-être n'en a produit davantage que la grecque. Tel est le cas, en particulier, des *Odes* de Pindare ou des *Hymnes* de Callimaque. Elles ne sont ce qu'elles sont qu'autant que l'érudition réussit à les replacer dans le milieu de leur naissance, et qu'elle les dépouille par là de cette valeur d'universalité sans laquelle un chef-d'œuvre même, en tout art, ne sera toujours qu'un dangereux modèle.

C'est ce que n'ont pas su les poètes de la Pléiade. Et peut-être, à la vérité, le mal n'aurait-il pas été grand, si Ronsard ou Baïf se fussent contentés d'imiter leurs modèles d'un peu loin, ou même de plus près, Homère et Pindare, et s'ils n'eussent considéré l'*Ode* de l'un, l'*Épopée* de l'autre, non seulement comme des modèles, mais comme le type, et pour tout dire comme le « Canon » du lyrisme ou du genre épique. Ce qui en est effectivement résulté, c'est une conception des genres définitive, en quelque sorte, et à jamais fermée; dont on n'allait plus désormais pouvoir s'écarter sans une espèce de sacrilège esthétique; dans l'étroitesse de laquelle un peu de nouveauté ne s'introduirait qu'à la longue, ou pour mieux dire « à la muette », secrètement et obliquement; et dont la superstition ne devait disparaître qu'avec le classicisme lui-même.

Quel est par exemple le principe ou l'objet du lyrisme pindarique, et même horatien? A vrai dire, nous ne le savons pas encore avec exactitude. Nous ne savons pas ce que sont les *Odes* d'Horace : l'expression personnelle des sentiments du poète; ou tout simplement un jeu d'artiste; ou une tentative d'adaptation du lyrisme grec aux exigences de l'esprit latin. Encore bien moins savons-nous ce que sont les *Odes* de Pindare! Si cependant

nous croyons entrevoir aujourd'hui qu'elles n'étaient que la matière ou l'accompagnement d'un spectacle public, dont nous avons infiniment de peine à nous représenter la forme ; si la « musique » et même la « danse » n'en faisait pas une moindre partie, ni moins importante, ni moins admirée que les « vers » ; si nous ne pouvons d'ailleurs nous représenter ce que c'était pour une cité grecque, Thèbes ou Athènes, que cette poésie de l'athlétisme ou du « sport », et mesurer l'orgueil qu'elle ressentait d'avoir donné le jour au « champion » de la lutte à main plate ou de la course au trot ; si deux mille et quelque cinq cents ans écoulés depuis lors nous empêchent d'entrer dans cette mentalité ; si ce que nous éprouvons pour une certaine idolâtrie de la beauté physique, conséquence nécessaire du développement de l'athlétisme, c'est de la répugnance, — et même quelque dégoût, — plutôt que de l'enthousiasme, c'est tout cela que Ronsard et la Pléiade ont compris, aisément et promptement, qu'ils ne sauraient transporter en français ; et au fait, on l'a vu, nous n'avons de Ronsard qu'un livre seulement d'*Odes Pindariques*. C'est au collège de Coqueret qu'il les a faites, comme sa traduction de *Plutus* ; et il n'a point recommencé. Malheureusement, du genre qu'il renonçait à cultiver lui-même, il ne conservait pas moins l'admiration conventionnelle ; il en faisait non seulement les chefs-d'œuvre, mais le type de l'*Ode* ; et aveuglé qu'il était par Pindare, c'en était assez pour qu'il ne reconnût pas, même dans son œuvre, à lui Ronsard, le principe et la vraie source d'inspiration du lyrisme moderne.

Ce principe, et cette « vraie source d'inspiration »

c'est l'expression de la personnalité du poète; et, aussi bien, pour s'en apercevoir, les poètes de la Pléiade n'eussent-ils eu qu'à se montrer plus fidèles à Pétrarque, et à leurs modèles italiens, en général, qu'aux Grecs et à Pindare. Le lyrisme, pour nous autres modernes, est essentiellement une manière de sentir, dont le premier caractère est de n'être pas celle de tout le monde; et toute sa valeur ne dépend que de la personnalité qu'il manifeste. Ce ne sont point les charmes ou les qualités de Laure de Noves, ni son histoire, qui font l'intérêt du *Canzoniere* de Pétrarque, c'est Pétrarque lui-même, et si Ronsard ou Du Bellay l'avaient mieux vu, leurs *Amours* en vaudraient mieux, nous intéresseraient davantage, et à d'autres parties d'eux-mêmes. Évidemment ce n'est pas là le seul caractère du lyrisme, et, le mouvement, par exemple, la nature du mouvement, en est un autre, que Ronsard a plus d'une fois admirablement saisi et réalisé. On y pourrait ajouter l'éclat des images et la splendeur ou l'ingéniosité des métaphores. Mais, l'expression de la personnalité du poète n'en demeure pas moins le principal de ces caractères, et sinon celui dont les autres dérivent, mais toutefois celui sans lequel tous les autres sont vains. Car le mouvement n'est que de la musique, la splendeur des images n'est que de la peinture, l'ampleur même de l'haleine ou l'envergure du vol ne sont que de l'éloquence; mais le lyrisme, c'est proprement et spécifiquement l'expression de la vie intérieure. C'est ce qu'auraient vu nos poètes s'ils ne s'étaient pas comme absorbés dans la contemplation du lyrisme pindarique, horatien, ou même anacréontique, et, nous disions, si seulement ils avaient de préférence imité Pétrarque,

mais nous disons maintenant, s'ils s'étaient écoutés eux-mêmes, eux, et tout ce qui « chantait » en eux de sentiments que les anciens n'avaient pas connus.

Faute de l'avoir fait, ils ont constitué l'*Ode* française classique, celle dont on peut déjà dire qu'elle ne sera, depuis Malherbe jusqu'à Jean-Baptiste Rousseau, que la négation même du lyrisme. Elle aura vingt autres qualités, — hâtons-nous de le dire tandis que nous n'en sommes pas encore sûrs; — mais elle ne sera pas lyrique! Elle sera pédantesque et savante. Les allusions y abonderont, mythologiques, historiques ou autres, comme dans celles de Ronsard, et comme en tant de ses *Sonnets*. Elle sera quelquefois éloquente, et toujours oratoire. On se mettra, pour l'écrire, dans un état particulier, qui sera l'état lyrique, et qui se définira par une tendance à tout amplifier et tout « magnifier ». On y croira réussir, en ne prenant pour thèmes que des avènements de rois, des mariages de reines, des naissances de « dauphins », des prises de villes, des catastrophes publiques, à moins encore que ce ne soient de simples lieux communs sur l'inconstance de la fortune, sur la brièveté de la vie :

Eheu! Postume, fugaces
Labuntur anni;...

sur la vertu des héros :

Justum ac tenacem propositi virum;...

ou sur les leçons de la mort. Et ainsi, tout en y touchant, l'ode classique ne se confondra pas avec l'éloquence de la chaire, mais elle en sera comme une parodie laïque; et insensiblement, en s'allégeant de tout ce qu'elle

contenait encore de personnel, elle se transformera en une vaine et pompeuse rhétorique :

> Tel que le vieux pasteur des troupeaux de Neptune...

ou :

> Le Nil a vu sur ses rivages
> Les noirs habitants des déserts...

et en une rhétorique dont l'emphase n'aura d'égale que l'inutilité. Ce sera l'œuvre de la Pléiade ; et à cet égard comme à tant d'autres, ceux-là mêmes qui se feront, de réagir contre elle et contre ses leçons, une attitude et une fortune littéraire, ne seront cependant, et en dépit d'eux, que ses fidèles disciples.

En même temps, et tous ensemble, s'ils ont méconnu la nature de l'*Ode*, ils n'ont pas moins méconnu la nature de l'*Épopée*. Nous avons entendu l'auteur de la *Défense et Illustration* :

> Comme un Arioste italien, qui a bien voulu emprunter de notre langue les noms et l'histoire de son poème, choisis-moi quelqu'un de ces beaux vieux romans français, comme un *Lancelot*, un *Tristan* ou autres, et en fais renaître au monde une admirable *Iliade* et une laborieuse *Énéide*.

Mais Du Bellay se hâtait d'ajouter :

> Je veux bien dire en passant un mot à ceux qui ne s'emploient qu'à orner et amplifier nos romans, et en font des livres, certainement en beau et fluide langage, mais beaucoup plus propre à bien entretenir damoiselles *qu'à doctement écrire*.

Et si, comme on a des raisons de le croire, il songeait à d'Herberay des Essars et à son *Amadis*, qui était alors dans le fort de sa vogue, on s'étonne donc qu'il n'en ait pas aperçu la parenté très étroite avec les *Tristan* et les

Lancelot. Ce n'est pas l' « épopée » mais, à vrai dire, c'est le « roman d'aventures », *Perceval le Gallois* ou *Palmerin d'Angleterre*, qu'on ne saurait se proposer de « doctement écrire » sans une espèce de contradiction, et, en louant le *Roland furieux* de l'Arioste, Du Bellay n'a pas fait attention, d'autre part, que le principal mérite en est de n'avoir été traité ni doctement, ni même sérieusement. Le *Roland furieux*, et c'est ce qui en fait le charme, n'est une « épopée » que dans la mesure où le *Don Quichotte* et le *Pantagruel* en sont une.

Ronsard avait sans doute mieux vu, quand il disait, dans la préface de *la Franciade* :

> Au reste, lecteur, je te veux bien avertir que le bon poète jette toujours le fondement de son ouvrage sur quelques vieilles annales du temps passé, ou renommée invétérée, laquelle a gagné crédit au cerveau des hommes.

Mais il ajoutait lui aussi, en expliquant sa pensée, que d'ailleurs il importait peu que ces « vieilles Annales » fussent elles-mêmes fondées en vérité, le poète n'étant pas un historiographe, ou plutôt, l'historien et le poète n'ayant rien de commun. C'était revenir au sentiment de Du Bellay et ici même commençait l'erreur.

Car, ce qui est vrai, — et non pas en théorie, mais dans la réalité de l'histoire littéraire, — c'est qu'on ne connaît pas d' « épopée » qui n'ait un fondement historique, depuis le *Ramayana* jusqu'à la *Jérusalem* du Tasse. L'épopée, c'est proprement l'histoire des temps qui n'ont pas encore la notion de l'histoire ; et il se peut d'ailleurs que les fictions y abondent, mais ceux qui les contaient, comme ceux qui les écoutaient, ont cru que ces fictions étaient des vérités. Les contemporains d'Homère n'ont jamais douté

de la réalité d'Agamemnon ni de Priam, en quoi d'ailleurs, on l'a vu de nos jours, les découvertes de l'archéologie leur ont donné raison, de même qu'après n'avoir vu longtemps qu'une fiction sans consistance dans l'histoire des rois de Rome, il semble qu'on soit obligé de reconnaître aujourd'hui la réalité de Tarquin, de Numa même et de Romulus. Nous pouvons préciser encore davantage. Il n'y a pas d' « épopée » qui ne soit l'expression d'une rencontre ou d'un conflit de « races » adverses, et le souvenir plus ou moins confus, mais pieusement conservé, de l'établissement militaire d'un grand peuple sur le sol où s'est développée sa civilisation. Le *Ramayana* est le récit de la lente victoire des Aryas sur les populations noires de l'Inde dravidienne ; l'*Iliade* est en quelque sorte l'hymne triomphal de l'établissement des Hellènes en territoire phénicien ; notre *Roland* n'est que la commémoration des victoires des Francs sur les Sarrasins. On remarquera même, à ce propos, qu'il suffit qu'un conflit de races soit le principal objet d'un historien pour que son récit en prenne aussitôt une allure épique : tel est le cas des *Histoires* d'Hérodote ou des *Chroniques* de Froissart. Et par là s'explique enfin qu'il n'y ait ni ne puisse y avoir d' « épopée » sans merveilleux, non point parce que c'est une « condition du genre », mais parce que nous ne connaissons point, ou nous connaissons mal, et nous ne connaîtrons jamais complètement, les influences mystérieuses qui agissent dans les races. La sourde hostilité qui les rue dans l'histoire les unes contre les autres n'a point sa raison d'être dans leur seule volonté, ni dans leurs besoins d'expansion, ni dans une ambition de suprématie ou de souveraineté, mais dans le sang même de leurs veines, si

l'on peut ainsi dire, dans la profondeur de leurs instincts, et plus loin encore, dans les desseins d'une puissance — 'Ανάγκη — dont elles ne sont que les instruments.

C'est encore ce que n'ont pas su les poètes de la Pléiade, et on dira peut-être qu'ils ne pouvaient pas le savoir, et que nous abusons contre eux d'une érudition bien récente. Mais nous ne leur reprochons rien, si ce n'est de n'avoir pas senti, — ce qui sans doute leur était possible, — qu'on ne saurait confondre *les Argonautiques* ou même l'*Énéide* avec l'*Iliade*; et nous constatons seulement, nous disons seulement qu'en fait, et comme ils avaient méconnu la nature du lyrisme moderne, ainsi ont-ils méconnu la nature de l'épopée. Nous disons aussi qu'ils ont entraîné dans leur erreur la littérature classique tout entière, et que si Malherbe et Rousseau sont déjà dans Ronsard, c'est ainsi que, de la *Franciade*, et un peu de la *Jérusalem* du Tasse, du chapitre de Du Bellay sur *le Long Poème français*, et de la *Préface* de la *Franciade*, — ajoutons si l'on le veut, de la définition du genre telle que bientôt Vauquelin de la Fresnaye la formulera dans son *Art Poétique*; — sont issues toutes les épopées, qui, depuis *la Semaine* de Du Bartas jusqu'à la *Pétréide* de Thomas, vont encombrer régulièrement l'histoire de la littérature classique.

Le poète bien avisé, plein de laborieuse industrie, commence son œuvre par le milieu de l'argument, et quelquefois par la fin; puis, il déduit, file et poursuit si bien son argument par le particulier accident et événement de la matière qu'il s'est proposé d'écrire, tantôt par personnages parlants les uns aux autres, tantôt par prophéties, songes et peintures insérées contre le dos d'une muraille, et des harnais, *principalement des boucliers*, ou par les dernières paroles des hommes qui meurent, ou par augures et vols

d'oiseaux et fantastiques visions de dieux et de démons, ou monstrueux langage des chevaux navrés à mort : tellement que le dernier acte de l'ouvrage se colle, se lie et s'enchaîne si bien et si à propos l'un dedans l'autre que la fin se rapporte dextrement et artificiellement au premier point de l'argument.

Quand Ronsard définit ou croit définir en ces termes la composition épique, ce sont les épisodes de l'*Iliade* ou de l'*Énéide* qu'il transforme, après et d'après Horace, d'ailleurs, en lois de l'épopée; et c'est encore ce qu'il fait dans les lignes suivantes :

Plusieurs croient que le poète et l'historien soient d'un même métier, mais ils se trompent beaucoup : ce sont divers artisans, qui n'ont rien de commun l'un avec l'autre, sinon les descriptions des choses, *comme batailles, assauts de montaignes, forêts et rivières, villes, assiettes de camp, stratagèmes, nombre des morts, conseils et pratiques de guerre.*

Et, en effet, telle sera désormais la matière du « long poème français ». A quoi si l'on ajoute ses conseils, dans la même préface de la *Franciade*, sur la manière de conter la « race » ou la « généalogie » des capitaines; de conduire les descriptions; de développer les comparaisons; d'introduire les épisodes, on aura la théorie de l'épopée classique tout entière, et deux siècles entiers s'écouleront, ou un peu davantage, avant qu'on y modifie rien. Ici encore la Pléiade a fait école; et, à ce sujet, n'est-il pas presque plaisant qu'elle soit responsable de tout ce que nous trouverons d'erreurs accumulées sur l'épopée dans l'*Art Poétique* de Boileau?

S'est-elle peut-être encore également trompée sur les conditions du théâtre, et en particulier de la tragédie? C'est ce que nous examinerons plus loin, quand nous aborderons les origines de notre théâtre classique. Mais

ce que nous pouvons toujours dire dès à présent, c'est qu'en tout cas elle a été bien inspirée, comme nous le verrons, de ne pas prétendre imiter Euripide ou Sophocle, mais Sénèque le tragique, de préférence; et nous en montrerons les raisons. Ce n'est pas évidemment qu'il y ait de comparaison à faire entre le déclamateur latin et ses modèles grecs, dont il ne nous a pas tant laissé des imitations que des caricatures emphatiques! Les « tragédies » de Sénèque ne sont que des exercices d'école. Mais justement, pour ce motif même, les leçons en sont plus faciles à saisir; et d'un autre côté, s'il est le même que Sénèque le philosophe, — et pour notre part nous le croyons, — il est donc en date le premier des anciens que nous puissions comprendre tout entier; dont rien ne nous échappe, dont la pensée, si je puis ainsi dire, soit adéquate à la nôtre; et que l'imitation ne puisse ainsi que « perfectionner ».

Le théâtre, au surplus, est un genre sur les conditions duquel on ne saurait jamais se méprendre entièrement. On l'a cru quelquefois le plus « artificiel » ou le plus « conventionnel » de tous, et, en un certain sens, on n'a pas eu tout à fait tort. Tragédie ou comédie, toute pièce de théâtre, en un certain sens, n'est qu'un tissu de « conventions ». C'est une convention que de resserrer en quelques heures de temps le drame entier d'une existence, ou l'étendue de la catastrophe qui l'a dénouée dans l'histoire; c'est une convention que de prêter aux personnages de ce drame le langage des vers, ou même celui d'une prose qui n'est généralement ni leur prose maternelle, ni toujours le langage de leur condition; et n'est-ce pas encore une convention, — et quand on y songe,

la plus choquante peut-être de toutes, — que de charger un acteur, que nous connaissons, ou, comme on dit, que nous « coudoyons » tous les jours, de représenter sur la scène les Achille et les Agamemnon, ou les Alexandre et les César? César, que nous avons tous connu garçon apothicaire ou clerc de procureur, et Agamemnon, avec qui nous boirons ce soir à *la Lamproie* ou à *la Pomme de Pin*!

Mais, de cette convention même, une obligation résulte pour l'auteur dramatique, laquelle est, en faisant parler Agamemnon ou César, de ne leur prêter que des paroles et des gestes qui ne s'éloignent pas trop de la réalité. Des personnages « de chair et d'os » ne peuvent pas tenir, pendant trois ou quatre heures, à douze ou quinze cents spectateurs assemblés, des propos entièrement « fictifs ». On n'y durerait pas! Leurs discours seront donc emphatiques ou ils seront plats; ils seront de mauvais goût, ou ils seront ridicules; ils nous choqueront ou ils nous offenseront; nous les trouverons vides et creux, prétentieux et contournés, immoraux et indécents : ils ne pourront jamais être entièrement « irréels ». D'autres libertés, qu'on peut prendre dans l'*Ode* ou dans l'*Épopée*, sont pareillement interdites au « Théâtre ». On n'y peut exprimer que ce qui se peut « représenter ». Ni l'imagination, ni la fantaisie, ni le caprice ne peuvent s'y donner carrière à l'infini. On ne peut traiter au théâtre ni toute sorte de sujets, ni, ceux qu'on y porte, les traiter de toute manière, ni même quelquefois et seulement de deux. C'est ainsi, qu'en dépit de l'apparence, le plus « conventionnel » de tous les genres est cependant aussi celui qui serrera toujours de plus près quelques aspects

au moins de la réalité. Ni une tragédie, ni une comédie ne pourront être complètement en l'air. Elles en reviendront toujours à toucher terre; et il n'y faudra qu'une condition, nécessaire mais suffisante, qui sera qu'on les ait écrites pour être effectivement « jouées ».

C'est ce qui a fait défaut, nous le verrons plus loin, à l'œuvre dramatique de la Pléiade : ni Jodelle, ni Grévin, ni Jean de la Péruse, ni les frères de la Taille, ni peut-être même Robert Garnier n'ont écrit leurs tragédies pour être « représentées », de la manière qu'on les représentait sur les théâtres de l'antiquité ou qu'on les représente sur ceux de nos jours. On s'explique aisément par là que leur théâtre soit demeuré, d'une manière générale, plus lyrique que dramatique. Ils représenteront moins *la Mort de César* qu'ils n'exprimeront leurs émotions de poètes à l'occasion de la mort de César. Il y aura dans leurs tragédies bien moins d'action que de déclamations, et tel d'entre eux ne fera que dialoguer des élégies. On le discernera mieux dans la suite. Mais aussi, c'est ce qui fait que les conséquences de leur erreur sur les conditions essentielles du théâtre n'aient pas été plus graves. La constitution d'un théâtre régulier suffira pour bouleverser, ou plutôt pour anéantir l'esthétique dramatique de la Pléiade. Le besoin de « vraisemblance » et de « réalité » s'imposera. On prendra les moyens qu'il faudra de donner à la « représentation » des faits un minimum de réalité objective ou plastique. Et tandis que l'Ode ou l'Épopée classiques sont dès à présent des formes mortes, qui ne renaîtront que de la mort même du classicisme, au contraire, le théâtre en sera, lui, il en deviendra, de génération en génération, l'une des

plus vivantes, à mesure que l'expérience du métier le guidera plus sûrement dans le choix de ses sujets, et qu'une autre expérience, celle de la vie même, chargera ses fictions, si l'on ose ainsi dire, de plus de réalité.

On voit par là quelle, et combien considérable, a été l'œuvre de la Pléiade. A vrai dire, il ne nous en est parvenu sous son nom que la moindre partie, et si soixante ou quatre-vingt mille vers que nous a légués Ronsard ne sont pas dans l'histoire de la littérature française une quantité négligeable, l'influence du poète et de ses disciples a peut-être encore dépassé leur réputation. Leurs erreurs mêmes ont fait école, et pendant deux siècles et demi toute une grande littérature ne s'est guère écartée des voies qu'ils lui avaient tracées. C'est, vraisemblablement, que, dans ces erreurs mêmes, il y avait beaucoup de vérités mêlées, et c'est ce qu'il nous reste à montrer maintenant.

III

La première de ces vérités, — qui est, comme on l'a vu, toute la *Défense et Illustration de la Langue française*, — c'est qu'une langue, en tant qu'œuvre d'art, et la littérature dont elle est l'instrument, ne se développent pas de leur fonds, *sponte sua*, ni ne s'improvisent, ni surtout n'atteignent d'abord et toutes seules à leur perfection. Les Grecs, dira-t-on, l'ont fait? Oui, peut-être, en des temps très anciens! et quoique d'ailleurs on ne puisse répondre qu'ils soient les « inventeurs » des fictions dont leur littérature a vécu : ils ne les ont probablement

que « localisées » et « nationalisées ». Mais ce qui est certain, c'est qu'on n'a guère « inventé » depuis eux. Les Grecs ont en littérature posé les lois générales des genres, comme ils ont fait d'ailleurs en sculpture, et on a certes pu, comme les Italiens de la Renaissance, faire des applications inattendues et nouvelles de ces lois, ou, comme nos poètes de la Pléiade, au contraire, on a pu s'y méprendre, — et c'est ce que nous venons de voir, — mais, ni les uns ni les autres, ils ne se sont trompés ni sur la nécessité de la tradition, ni sur le caractère de la véritable invention, qui sont précisément deux des bases du classicisme.

Nihil est simul inventum ac perfectum : il n'appartient pas à la faiblesse humaine d'aller d'abord jusqu'au bout de ses inventions; et ne pourrait-on pas dire que la nature elle-même n'y arrive que par une longue succession d'expériences? Telle est l'idée mère et maîtresse dont on ne trouve pas trace dans l'histoire de notre littérature avant la *Défense et Illustration de la Langue française*, et qui, depuis elle, a dominé le développement de l'âge classique. Avons-nous besoin de montrer qu'elle n'est même pas morte avec le classicisme? Et la raison en est bien simple, qui est que nous ne sommes jamais assurés de la valeur humaine d'une expérience unique. Nous doutons de la réalité de ce qui ne s'est pas « vu deux fois ». Quelque sentiment que nous éprouvions, nous avons besoin, pour nous assurer de sa qualité, que quelqu'un de nos semblables l'ait éprouvé avant nous, ou comme nous. C'est ce que nous garantissent les « modèles » qui, ainsi, ne sont pas tant des « modèles » au sens ordinaire du mot — ou des choses à copier, si

l'on peut ainsi dire, — qu'une provocation perpétuelle à rivaliser avec eux, et à mieux rendre, plus complètement, ou avec des nuances plus délicates et plus subtiles, ce que nous prétendons exprimer après eux, et comme eux, mais pourtant d'une manière qui nous soit propre et originale. Du Bellay l'avait admirablement compris, dans sa *Défense et Illustration de la Langue française*, et on se souviendra que, là même, est la conciliation de ce qu'il y a d'apparemment contradictoire dans ce qu'il y dit de « l'imitation » et de la « traduction, » ou encore de l'indépendance à laquelle doit viser le poète et du respect qu'il doit pourtant avoir pour les anciens. Rappelons donc une fois encore la fameuse péroraison :

Or sommes nous, la grâce à Dieu, par beaucoup de périls et de flots étrangers, rendus au port à sûreté. *Nous avons échappé du milieu des Grecs, et par les escadrons romains pénétré jusqu'au sein de la tant désirée France.* Là donc, Français, marchez courageusement sur cette superbe cité romaine, et des serves dépouilles d'elle, comme vous avez fait plus d'une fois, ornez vos temples et vos autels. Ne craignez plus ces oies criardes, ce fier Manlie et ce traître Camille qui sous ombre de bonne foi vous surprennent tout nus comptant la rançon du Capitole. Donnez en cette Grèce menteresse et y semez encore un coup la fameuse nation des Gallo-Grecs. Pillez-moi sans conscience les sacrés trésors de ce temple delphique, ainsi que vous avez fait autrefois, et ne craignez plus ce muet Apollon, ses faux oracles, ni ses flèches rebouchées. Vous souvienne de votre ancienne Marseille, seconde Athènes, et de votre Hercule Gallique, tirant les peuples après lui par leurs oreilles, avecques une chaîne attachée à sa langue.

C'est un commun dicton que l'on ne détruit que ce que l'on remplace. Le sens de cet appel est maintenant tout à fait clair : on ne surpasse que ce que l'on imite; et en effet, où prendrait-on autrement le point de comparaison? Il faut faire « autrement » que Pindare et

qu'Homère en faisant cependant comme eux; il faut, en imitant Euripide et Sophocle, réussir cependant à se distinguer d'eux; et ce sera justement, comme nous le verrons, le triomphe de l'art classique.

Or, il n'y réussira qu'en demeurant respectueux de la « tradition », et c'est encore ici l'une des leçons que la Pléiade aura données. A la vérité, nous l'avons dit, elle n'a pas fait toutes les distinctions qu'elle aurait pu ou dû faire, et c'est la tradition tout entière qu'elle a reçue d'abord aveuglément. « Cité romaine » ou « Grèce delphique », encore une fois on n'est pas sûr que ce ne fût pas tout un pour Du Bellay. Nous avons dit aussi comment des affinités lointaines et profondes, plus fortes que leur critique et que la sûreté de leur goût, avaient en quelque sorte voué les poètes de la Pléiade à l'imitation des Alexandrins, sans en excepter les *Phénomènes* d'Aratus et la *Cassandre* de Lycophron. Mais, de ces affinités mêmes, ils n'ont pas toujours été dupes; leur goût s'est insensiblement formé; et, à cet égard, on ne saurait oublier les lignes de Ronsard dans la préface de sa *Franciade*.

A vrai dire, les autres poètes latins ne sont que *naquets* [1] de ce brave Virgile, premier capitaine des Muses, non pas Horace mesmes, si ce n'est en quelques-unes de ses *Odes*, ni Catulle, ni Tibulle, ni Properce, encore qu'ils soient très excellents en leur métier; si ce n'est Catulle en son *Atys* et aux *Noces de Peleus*, le reste ne vaut pas la chandelle. Stace a suivi la vraisemblance en sa *Thébaïde*. Les autres vieux poètes romains, comme Lucain et Silius Italicus, ont couvert l'histoire du manteau de poésie : ils eussent mieux fait, à mon avis, en quelques endroits d'écrire en prose. Claudian est poète en quelques endroits, comme au *Ravis-*

1. Naquets, c'est-à-dire *valets* ou *servants*. Le naquet, au jeu de paume, était celui qui ramassait les balles.

sement de Proserpine; le reste de ses œuvres ne sont qu'histoires de son temps, lequel comme les autres s'est plus étudié à l'enflure qu'à la gravité.

Ces indications sont de 1572, et Scaliger (Jules César), avec sa *Poétique* (1561), avait passé par là. Un autre passage n'est pas moins intéressant :

Je m'assure, dit Ronsard, que les envieux caquetteront, de quoi j'allègue Virgile plus souvent qu'Homère, qui était son maître et son patron. Mais je l'ai fait tout exprès, sachant bien que nos Français *ont plus de connaissance de Virgile que d'Homère et autres auteurs grecs*.

Si ce n'est pas précisément l'abandon de la tradition grecque, c'est pourtant, et sans que Ronsard ait besoin de le dire expressément, la substitution du modèle latin au modèle grec. Fait capital! sur lequel nous aurons prochainement à revenir pour en étudier les conséquences. Le ferment grec achèvera de s'éliminer d'une combinaison qui d'ailleurs ne se serait sans doute pas réalisée sans son intervention. Une seconde fois, la tradition purement latine aura reconquis la Gaule. Et les formes des genres, celle de l'*Ode* et de l'*Epopée*, demeureront grecques, mais ce sont les qualités des modèles latins que l'on s'efforcera d'y faire entrer.

De telle sorte que, non seulement les leçons de la Pléiade auront posé en principe ce respect de la tradition sans lequel il ne saurait y avoir de grande littérature, et dont aucun de nos Français ne s'était avisé avant elle, mais encore, après un peu d'incertitude et d'hésitation, et au prix même de quelques erreurs, elle aura fait son choix parmi les monuments ou dans le trésor de la tradition. On connaît l'épigraphe :

Les Français qui ces vers liront,
S'ils ne sont et *Grecs* et Romains
En lieu de mon livre ils n'auront
Qu'un pesant faix entre les mains.

N'y supprimons qu'un mot, et elle ne sera guère moins vraie de la plupart de nos grands écrivains que de *la Franciade* même. La Pléiade, — par l'idée qu'elle s'est formée de l'art d'écrire; de la hiérarchie ou du rapport et des règles des genres; de la nature de l'invention et de celle de la tradition; — a tracé, dès la fin du XVIe siècle, le cercle dans lequel, et pendant deux cents ans, allait évoluer désormais l'art classique.

Comment donc ne l'a-t-on pas mieux vu? La petite raison — la raison mesquine, mais très réelle quoique mesquine, et très agissante, — en est que les successeurs de Ronsard s'exagéreront volontiers, et systématiquement, à eux-mêmes, la portée des corrections qu'ils apporteront à sa poétique et des innovations qu'ils essaieront d'y introduire. Mais la grande raison, c'est qu'un élément essentiel de l'art classique faisait encore défaut à la Pléiade, et, cet élément, c'est l'observation psychologique et morale. Il serait ridicule de reprocher, même à Baïf, de n'avoir pas été ce que l'on appelle de nos jours un « penseur ». Mais il n'en est pas moins vrai qu'uniquement soucieux de leurs amours et de leur art, — et leurs amours même, en général, n'ont guère été que de l'art — les poètes de la Pléiade ont oublié, non seulement de « penser » ou de méditer sur eux-mêmes, mais encore d'ouvrir leurs yeux sur le spectacle de la vie contemporaine. Si les sentiments des anciens étaient les juges naturels de l' « universalité » des leurs, ils n'ont pas com-

pris que la vie contemporaine, avec ses réalités, était à son tour le juge de la vérité de leurs propres sentiments et de ceux des anciens. Nous entendrons bientôt la plainte de Montaigne : « *Nemo in sese tentat descendere* : personne ne s'applique à descendre en soi-même, » ni à confronter ce qu'il y constate avec les résultats de l'humaine expérience. Et content d'avoir noté les actions ou les gestes, personne surtout n'essaie de remonter à leur cause, et d' « anatomiser » ou de mettre pour ainsi dire à nu les vrais mobiles de ces gestes et de ces actions. Le pouvait-on alors, et, pour s'appliquer à ce genre d'analyse, les temps étaient-ils par hasard trop troublés? Mais au contraire, c'est en de pareils temps que l'esprit d'observation, trouvant à s'exercer, s'éveille, et nous allons le voir dans les chapitres suivants. On peut atteindre le point de perfection de l'art; on n'a jamais touché le fond de la nature humaine. La connaissance de la nature humaine, voilà, comme eût dit Rabelais, « l'inexpuisible matière », voilà surtout le point où, si les anciens sont les anciens, nous sommes les « gens de maintenant ». C'est cette connaissance que l'on va s'efforcer d'acquérir et d'approfondir, et c'est alors seulement que l'idéal classique, à peu près déterminé dans sa forme, le sera dans son fond. Mais avant de le suivre dans ce nouvel effort vers sa pleine réalisation, il nous reste quelques mots à dire des derniers représentants de la Pléiade, et qui sont ceux que, pour honorer d'une suprême flatterie, « sous les ombres myrteux », le fantôme de Ronsard, on en pourrait appeler les « Épigones ».

CHAPITRE VII

DESPORTES, DU BARTAS, ET BERTAUT

Une grande école ne meurt jamais tout entière, d'un seul coup, ni de la mort d'un seul homme; et il suffit, au surplus, en dehors de toute école ou de tout système, que des exemples quelconques aient été une fois donnés avec succès pour qu'on les imite : tout ce qui a été fait se refait ou se refera; c'est une des lois les plus certaines, ou du moins c'est l'un des phénomènes les plus constants de l'histoire littéraire.

On pourrait donc rattacher, tant aux exemples de la Pléiade qu'à la tradition de Ronsard, non pas un, ni deux, ni trois, mais une vingtaine de poètes, dans l'œuvre desquels il y aurait lieu de suivre, en même temps que la décadence de la Pléiade, la promesse éparse et obscure d'un renouveau prochain de la poésie. Tels seraient Remy Belleau, avec ses *Bergeries* et ses *Pierres Précieuses*, où l'on dirait assez bien que, d'une œuvre d'art, la poésie se transforme en un « dessus de porte » ou en un objet de vitrine; — Olivier de Magny, compatriote de Marot, qui passe pour avoir été l'heureux, volage et ingrat ami de

Louise Labé, « la Belle Cordière », l'inconnu de ses sonnets passionnés; — Jacques Tahureau; Guillaume des Autels, que nous avons vu prendre sa part des discussions soulevées par la *Défense*; — Jean de la Péruse, que nous retrouverons aux origines de notre théâtre classique; — Jacques Grévin, disciple aimé d'abord, puis adversaire injurieux et violent de Ronsard; — Amadis Jamyn; — Vauquelin de la Fresnaye, le rédacteur de l'*Art Poëtique* de l'école, témoin utile, témoin précieux des théories de la Pléiade, mais qui naturellement nous serait plus précieux encore, et surtout plus utile, si son poème n'avait attendu pour paraître jusqu'en 1605; — Claude Binet, le biographe du maître; — Nicolas Denisot, qui avait trouvé plus élégant de se faire appeler le comte d'Alsinois; — Jean Passerat, Étienne Pasquier, dont les œuvres poétiques ne sont, à vrai dire, que des *Juvenilia*, la chanson que l'on chante à vingt ans, le péché de jeunesse dont on ne rougit pas, mais sur lequel, même en le commettant, on n'avait point fondé son espérance de fortune ou de gloire; et combien d'autres encore!

« Depuis que Ronsard et Du Bellay ont mis en honneur notre poésie française, je ne vois si petit apprenti qui n'enfle les mots et qui ne range les cadences à peu près comme eux-mêmes. Pour le vulgaire, il ne fut jamais tant de poètes, mais comme il leur a été bien aisé de représenter leurs rimes, ils demeurent bien aussi court à imiter les riches descriptions de l'un et les délicates inventions de l'autre. »

C'est Montaigne qui s'exprime ainsi, vers 1575, et, puisque sans doute il a raison, c'est aussi pourquoi l'histoire d'une littérature, ou celle même d'une école, ne

saurait s'encombrer de tant de poètes, sans alourdir et retarder inutilement sa marche. Maclou de la Haye, « qui ne se distingua ni par le grand nombre ni par la bonté de ses vers », mais par l'inviolable fidélité, nous dit-on, qu'il garda au roi dont il était l'un des valets de chambre, doit s'estimer trop heureux que l'on dise, en passant, de lui, qu'il fût des amis de Ronsard; et c'est sans doute assez que, comme nous l'avons fait, rencontrant par hasard une occasion de nommer Louis des Masures, on la saisisse. Nous n'avons vraiment à compter qu'avec ceux que Ronsard lui-même appelait les « poètes gaillards »; — ce qui ne veut pas dire les poètes libertins ou badins, gaulois ni « satyriques » —, mais les vrais poètes, ceux qui n'ont pas fait inutilement profession de poésie, et ainsi dont la trace, plus ou moins profondément marquée, se reconnaît encore aujourd'hui dans l'histoire de leur art. J'en trouve, de 1572 à 1595 ou 1600, jusqu'à trois en ce cas, qui sont Philippe Desportes (1546-1606); Guillaume de Salluste, seigneur du Bartas (1544-1590); et Jean Bertaut (1552-1611).

I

Desportes, d'Apollon ayant l'âme remplie,
Alors que notre langue était plus accomplie,
Reprenant les sonnets d'art et de jugement,
Plus que devant encore écrivit doucement.

Ces vers de Vauquelin de la Fresnaye ne caractérisent pas mal la nature du talent et de l'influence de Desportes : le personnage de Philippe Desportes fut celui d'un « poète courtisan », si jamais il y en eût; et on pourrait dire de son œuvre, si peut-être ce mot, aux environs de

1572, ne faisait anachronisme, qu'elle est œuvre purement et uniquement « mondaine »[1].

On ne l'avait nullement préparé, comme Baïf, pour être poète, ni même « homme de lettres » et, si ce ne fut point par accident, ce fut du moins par hasard qu'il devint homme d'église. Un évêque en fit son secrétaire. Mais à peine, et grâce à ce puissant patron, qui était de la maison de Senecterre, eut-il mis le pied à la cour, qu'il en devint l'ornement, sans avoir pour cela nul besoin d'être gentilhomme, et la faveur de Charles IX, puis celle d'Henri III, en eurent tout de suite fait un personnage. On conte qu'il n'avait rien encore imprimé quand, ayant lu ses premiers vers à Charles IX, sur la *Mort de Rodomont*, — lesquels ne sont qu'une paraphrase d'un épisode du *Roland furieux*, et il n'y en a que 720, — le roi lui fit donner « 800 couronnes d'or ». L'année suivante, en 1573, c'était le duc d'Anjou, le futur Henri III, qui lui faisait compter, en récompense des bons offices que le poète lui avait rendus, dit-on, auprès de Mlle de Châteauneuf, « dix mille écus » ou trente mille livres, soit à peu près 90 ou 100 000 francs de nos jours,

... pour faire,
Que ses premiers labeurs honorassent le jour
Sous la bannière claire
Et dessous les blasons de Vénus et d'Amour,

1. Nous suivons, pour le texte de Desportes, la belle édition de 1579 : *Les Œuvres de Philippe Desportes*, au Roy de France et de Polongne, revues, corrigées et augmentées en cette dernière impression ; à Paris, par Mamert Patisson, imprimeur du Roy, au logis de Robert Estienne.

Les *Œuvres de Desportes* ont été rééditées de nos jours par M. Alfred Michiels, 1 vol. in-18, Paris, 1858, Delahays.

Un critique italien a donné plus récemment une curieuse étude sur les plagiats de Desportes : *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, par Francesco Flamini, Livourne, 1895, Giusti.

c'est-à-dire pour se faire imprimer; et, en effet, cette année là même, paraissaient, chez Robert le Mangnier, les *Premières Poésies de Philippe Desportes*. Elles comprenaient en tout 187 sonnets. Lié d'ailleurs, ou plutôt asservi par de pareils bienfaits, dont on n'avait point honoré le génie de Ronsard, — mais aussi Ronsard ne rendait-il pas habituellement le même genre de services, — Desportes accompagnait son prince en Pologne. Il n'y retrouvait point Fontainebleau, ni le Louvre, et il le disait, en vers et en prose. Mais quand il en revenait, sa fortune avait encore grandi; son rôle était maintenant celui d'un confident du maître; c'était par lui que passaient, s'il y avait lieu, les requêtes des poètes ses confrères. Son train de maison était d'un grand seigneur; la réputation de ses « potages » égalait celle de ses vers; on lui prêtait de royales amours; et, — chose admirable! — non seulement ses confrères ne lui en voulaient pas, mais il n'y en a presque pas un qui n'ait pris plaisir à louer sa libéralité, son obligeance, l' « aménité de ses mœurs » et « l'élégance de son esprit ».

Ce sont aussi les qualités que l'on retrouve dans son œuvre, et la poétique de la Pléiade achève en lui de se débarbouiller tout à fait de son grec. Je ne dis pas de son latin; et, au contraire, une des plus belles choses de Desportes est son *Chant d'Amour*, imité ou paraphrasé du début du poème de Lucrèce :

C'est un grand Dieu qu'Amour, il n'a point de semblable,
De lui-même parfait, à lui-même admirable,
Sage, bon, connaissant, et le premier des Dieux.
Sa puissance invincible en tous lieux est connue
Son feu prompt et subtil qui traverse la nue
Brûle enfer, la marine, et la terre, et les Cieux.
. . . .

Les plus lourds animaux, parmi les gras herbages
Sentant son aiguillon, qui leur poind les courages
Bondissent, furieux, pleins d'amoureux désir;
Le taureau suit la vache à travers les montagnes,
Le cheval la jument par bois et par campagnes,
Conservant leur espèce, attirés du plaisir.

. . . .

C'est donc, Amour, par toi que les bois reverdissent
C'est par toi que les blés aux campagnes jaunissent,
C'est par toi que les prés se bigarrent de fleurs.
Par toi, le doux Printemps, suivi de la jeunesse,
De Flore et de Zéphire, étale sa richesse,
Peinte diversement de cent mille couleurs.

Nos ancêtres grossiers, qui vivaient aux bocages,
Hideux, velus et nus comme bêtes sauvages,
Errans de çà de là sans police et sans lois,
Se sont par ton moyen assemblés dans les villes,
Ont policé leurs mœurs par coutumes civiles,
Ont fait les déités, puis ont élu des rois.

Les lettres et les arts te doivent leur naissance,
Tu nous a fait aimer la coulante éloquence,
La haute astrologie et la justice aussi,
Même encore à présent, l'accent de la musique
En te reconnaissant, languit mélancolique,
S'il ne plaint la rigueur de ton poignant souci.

Tout rit par où tu passe, et ta vue amoureuse,
Qui brûle doucement, rend toute chose heureuse,
La Grâce, quand tu marche, est toujours au devant;
La Volupté mignarde en chantant t'environne;
Et le Soin dévorant qui les hommes talonne
Quand il te sent venir s'enfuit comme le vent.

C'est ainsi que Desportes « imite » quand il veut imiter les anciens, et on voit bien qu'il a fait d'excellentes études, quoique son père ne fût qu'un modeste bourgeois de Chartres, mais il n'aime à faire étalage ni de son érudition ni de sa mythologie, et ce n'est pas lui qui pâlirait sur les énigmes des Alexandrins. Les belles dames

ne l'entendraient point, ni les courtisans de la cour d'Henri III, et, avant tout, c'est d'eux et d'elles qu'il veut être entendu. Ce n'est point pour être goûté dans les cercles d'érudits qu'il compose, ou dans les collèges, ni même « pour être lu », mais manifestement pour plaire. Son art n'a pas pour objet d'étonner ou de surprendre, mais de charmer ou de séduire. Et il a d'ailleurs, disons-le tout de suite, presque tous les défauts de ceux qui n'ont point proposé à leur art une fin plus élevée, mais on n'est pas, en revanche, plus éloigné d'être pédant, ni plus différent par là de Jean Antoine de Baïf, et même, on l'a vu, de Ronsard. Écrirons-nous ici le mot de « réaction »? Non! Ce serait trop dire; Desportes n'a pas eu tant d'intentions, et Ronsard est demeuré pour lui le maître des maîtres. Seulement, sans y tâcher, et parce que telle était sa nature, il a fait comme qui dirait plusieurs parts de l'œuvre de Ronsard, et ce qu'il en a sacrifié d'abord aux exigences d'un public qui n'était plus celui de 1550 ou de 1560, c'est la surcharge d'érudition. On remarquera, sur cette observation, que les *Amours de Diane* et les *Amours d'Hippolyte*, qui sont les premières poésies de Desportes, ont paru dans la même année que les *Étrènes de Poézie franzoèse*, de Baïf, et cinq ans avant la publication des *Sonnets pour Hélène*.

Libre du côté des anciens, on regrettera que Desportes n'ait pas usé de la même indépendance à l'égard des Italiens. Il les a beaucoup imités, sans scrupule ni mesure, puisqu'ils étaient à la mode. Et aussi bien, la littérature italienne, après toutes les imitations que l'on en avait faites depuis cinquante ans, ou peut-être à cause de ces imitations, exerçait-elle en France, comme dans l'Europe

entière, une domination de prestige qui ne le cédait pas même à celle de l'antiquité. Desportes n'était pas homme à se dégager de la mode. Mais c'est dommage pour lui que, dans le temps même qu'il imitait les Italiens, cette grande littérature, ou plutôt cette grande poésie amoureuse, issue jadis tout entière de l'*Amorosa Visione* de Boccace, s'acheminât vers le Marinisme, et que, comme lassée d'avoir tant raffiné sur l'amour, elle n'eût plus de sincérité, de verve, et d'invention que dans le mauvais goût.

Les eaux qui sans cesser coulent dessus ma face,
Les témoins découverts des couvertes douleurs,
Diane, hélas! voyez, ce ne sont point des pleurs!
Tant de pleurs dedans moi ne sauraient trouver place.

C'est une eau que je fais, de tout ce que j'amasse,
De vos perfections et de cent mille fleurs,
De vos jeunes beautés, y mêlant les odeurs,
Les roses et les lis de votre bonne grâce.

Mon amour sert de feu, mon cœur sert de fourneau,
Le vent de mes soupirs nourrit sa véhémence,
Mon œil sert d'alambic par où distille l'eau,

Et d'autant que mon feu est violent et chaud,
Il fait ainsi monter tant de soupirs en haut
Qui coulent par mes yeux avec tant d'abondance

Si ce lamentable sonnet n'était pas imité de quelque original italien, il faudrait avouer qu'en ce cas il est plus italien « que nature »; et tel est bien le caractère de la plupart des Sonnets de Desportes. Les Italiens eux-mêmes n'ont rien fait de plus italien, parce qu'au moins l'ont-ils fait en leur langue, et Desportes écrit en français. Son maniérisme est donc une exagération de celui de ses modèles. Et c'est pourquoi ses sonnets amoureux ne sont pas le meilleur de son œuvre. On ne comprendrait

même pas le succès de Desportes auprès de ses contemporains si l'on n'en cherchait les raisons que dans ses *Amours*, ou du moins dans ses *Sonnets*. Car il n'a guère chanté que ses *Amours*, et de même que le sonnet qu'on vient de lire, les beaux vers que nous avons cités font partie du recueil des *Amours de Diane*. Mais Desportes est dans ses *Élégies*, il est dans ses *Chansons* :

Ainsi qu'au clair d'une chandelle,
Le gai papillon voletant
Va grillant le bout de son aile
Et perd la vie en s'ébattant.
Ainsi le désir qui m'affole,
Trompé d'un rayon gracieux,
Fait, hélas! qu'aveugle je vole
Au feu meurtrier de vos yeux;

il est encore dans ses *Plaintes* ou *Complaintes*; et il est surtout dans ses *Stances*, dont on peut dire avec vérité que, s'il y en a qui dans notre langue aient su jamais « tomber avec grâce », ce sont quelques-unes des siennes.

O Nuit! jalouse Nuit! contre moi conjurée,
Qui renflammes le ciel de nouvelle clarté
T'ai-je donc aujourd'hui tant de fois désirée
Pour être si contraire à ma félicité?

Cette pièce : *Contre une nuit trop claire*, est demeurée la plus populaire de Desportes, et avec raison, si le tour en est aussi spirituel que les vers en sont gracieux. On connaît moins les stances : *De la Jalousie* :

Oui, bien que quelque peine en aimant nous tourmente,
Si n'est-il rien si doux ni qui plus nous contente
Que de boire à longs traits le breuvage amoureux :
Les refus, les travaux, et toute autre amertume,
D'absence ou de courroux, font que son feu s'allume,
Et que le fruit d'amour en est plus savoureux.

Mais quand la jalousie envieuse et dépite
Entre au cœur d'un amant, rien plus ne lui profite,
Son heur s'évanouit, son bonheur lui déplait,
Sa clarté la plus belle en ténèbres se change,
Amour, dont il chantait si souvent la louange
Est un monstre affamé qui de sang se repaît.

Hélas! je suis conduit par cette aveugle rage,
Mon cœur en est saisi, mon âme et mon courage.
Elle donne les lois à mon contentement;
Elle trouble mes sens d'une guerre éternelle;
Mes chagrins, mes transports, mes soupirs viennent d'elle,
Et tous mes désespoirs sont d'elle seulement.

Elle fait que je hais les grâces de ma dame,
Je veux mal à son œil, qui les astres enflamme,
De ce qu'il est trop plein d'attraits et de clarté,
Je voudrais que son front fût ridé de vieillesse;
La blancheur de son teint me noircit de tristesse,
Et dépite le ciel, voyant tant de beauté.

Il y a certes, dans ces vers, plus d'afféterie que de sincérité, et il y en a davantage encore dans ceux qui les suivent :

Je ne saurais aimer la terre où elle touche,
Je hais l'air qu'elle tire et qui sort de sa bouche,
Je suis jaloux de l'eau qui lui lave les mains,
Je n'aime point sa chambre, et j'aime moins encore
L'heureux miroir qui voit les beautés que j'adore,
Et si n'endure pas mes tourments inhumains.

A ce compte, et s'il continue, de quoi ne sera-t-il pas jaloux? ou même s'arrêtera-t-il de l'être? et pour quelle raison? Mais, quand à ces critiques on en ajouterait d'autres encore, — et on le pourrait aisément, — il n'y aurait pas moins dans ces vers un choix de mots, et surtout de sons, un air d'aisance et de facilité, une grâce de nonchalance, et une « fluidité » qui nous prennent, si l'on osait ainsi parler, par l'oreille; et là précisément est le triomphe

de Desportes. Il a eu le charme, ce genre de charme qu'il fallait pour séduire ses contemporains. Ses vers, indépendamment de toute signification, parlent aux sens, qu'ils caressent; — et c'est encore ce qu'ils ont d'italien.

Mais voici ce qu'ils ont de français, et déjà de classique : c'est, en étant des vers, d'être aussi de la prose, je veux dire la prose même de la conversation mondaine, le langage des courtisans pour lesquels il écrit; et rien ne s'y rencontre, ou presque rien, qui ne soit de l'usage courant. On n'écrivait guère avant lui, même en prose, qu'à force de métaphores, si peut-être on ne devrait dire que le tout de l'art d'écrire, pour la Pléiade, semble avoir consisté dans l'invention des métaphores. Les « riches descriptions » de Ronsard, comme disait Montaigne, et les « délicates inventions » de Du Bellay sont surtout cela. Mais voyez et lisez de près les vers de Desportes :

Rosette, pour un peu d'absence,
Votre cœur vous avez changé,
Et moi, sachant cette inconstance,
Le mien autre part j'ai rangé.
Jamais plus beauté si légère
Sur moi tant de pouvoir n'aura;
Nous verrons, volage bergère,
Qui premier s'en repentira.

Ou encore, dans un autre genre :

Adieu, Pologne, adieu, plaines désertes,
Toujours de neige et de glaces couvertes;
Adieu, pays, d'un éternel adieu!
Ton air, tes mœurs m'ont si fort su déplaire
Qu'il faudra bien que tout me soit contraire
Si jamais plus je retourne en ce lieu,
Adieu, maisons d'admirable structure,
Maisons, adieu, qui dans votre clôture

Mille animaux pêle mêle entassez,
Filles, garçons, veaux et bœufs tout ensemble.
Un tel ménage à l'âge d'or ressemble
Tant regretté par les siècles passés.

Rien de plus uni que ce style, et, pour ainsi parler, de plus quotidien que ce vocabulaire; nulle allusion mythologique; point de métaphores, point de termes « techniques », point de mots étrangers, non plus, ou tout vifs empruntés du latin et du grec. Tout ici, déjà, se transpose en termes généraux, d'usage universel, choisis ou préférés, instinctivement, pour cette raison même; et faut-il d'ailleurs en louer Desportes, ou lui en faire un grief? C'est ce que nous verrons plus tard. Mais, ce qu'il y a de certain, c'est qu'une tendance que nous avons déjà signalée dans Ronsard, et que nous avons appelée plus oratoire que poétique, s'accuse, dans l'œuvre de Desportes, dans sa manière d'écrire en vers, dans le détail de son style, et c'est une part de son originalité. La poésie française ne sera pas « un arcane », et, des erreurs premières de la Pléiade, en voici du moins une, déjà, de réparée.

On ne saurait trop regretter, après cela, qu'en abaissant le ton, Desportes ait en même temps si fort abaissé l'inspiration du poète. On a de lui des *Poésies chrétiennes*, et, pour le dire en passant, elles ne sont point du tout l'œuvre de sa vieillesse repentante, mais il les écrivait très bien entre deux sonnets un peu païens, ou, qui pis est, entre deux négociations amoureuses. Il mêlait même plus intimement encore les deux inspirations l'une à l'autre, et voici de lui un étrange sonnet :

Je m'étais dans le temple un dimanche rendu
Que de la mort du Christ on faisait souvenance,

Et touché jusqu'au cœur de vive repentance
Je déplorais le mal que j'ai tant dépendu.

O Seigneur, qui des cieux en terre es descendu,
Pour guérir les pêcheurs et laver leur offense
Que ton sang, ruisselant en si grande abondance,
N'ait point été pour moi vainement répandu.

Seul Sauveur des humains, sauve ta créature!
... J'achevais de prier, quand je vois d'aventure,
Celle dont les beaux yeux sans pitié m'ont défait,

Ah! Dieu, [ce dis-je alors, la voyant en prière,
Triste et l'œil abaissé] cette belle meurtrière
Se repent-elle point du mal qu'elle m'a fait.

Ajouterai-je, par supplément d'information, que cette « belle meurtrière » était mariée? et quelque lecteur trouvera-t-il peut-être ce mélange du profane et du sacré bien italien? Je crains qu'il ne fût presque plus français, du temps de Desportes et à la cour des Valois. On s'expliquera donc aisément que les *Poésies chrétiennes* de Desportes, quels qu'en soient les mérites de versification ou de style, ne nous semblent pas procéder, en général, d'une inspiration plus haute que les *Amours de Diane*, d'*Hippolyte*, ou même de *Cléonice*. Encore une fois, c'est un « mondain », un maître d'élégances, dont l'imagination et le tempérament épicurien, n'ayant jamais rien ni désiré ni rêvé qui passât l'agrément de la vie présente, son œuvre n'enveloppe ni, comme on dit, ne « suggère » donc rien de plus que la joie de vivre entre gens d'esprit cultivé, de goûts raffinés, et de mœurs faciles. Ce n'est que l'une des raisons qui mettent Desportes si fort au dessous de Ronsard et de Du Bellay, mais c'en est une, et disons-le en terminant, ce n'en est pas la moindre.

Le vers se sent toujours des bassesses du cœur,

dira quelque jour un brave homme de poète, — le vers, et, à plus forte raison, l'œuvre entière. Il y a, dans le charme insinuant de Desportes, on ne sait trop quoi de douteux ou de suspect. Son ambition, qu'à peine même peut-on nommer du nom d'ambition, n'a été que de plaire, et, en effet, il a plu. On doit regretter qu'avec son talent il n'en ait pas choisi parfois d'autres moyens, et on ne peut omettre de rappeler que le public restreint et spécial auquel il a su plaire, est dans l'histoire de notre littérature un des plus corrompus que jamais homme d'esprit et de goût ait essayé d'amuser.

II

C'est incontestablement contre ce public, ses goûts, ses mœurs et ses vices que, du fond de sa province, — et quoiqu'ordinairement on ne voie pas nos Gascons dans ce rôle, — Guillaume de Salluste, seigneur du Bartas, a prétendu protester[1].

Tous ces doctes esprits dont la voix flatteresse
Change Hécube en Hélène et Faustine en Lucrèce
Et, d'un nain, d'un bâtard, d'un avorton sans yeux
Fait, non un Dieutelet, mais le maître des Dieux,
Sur les ingrats sillons d'une infertile arène,
Sèment, mal avisés, et leur grain et leur peine.
. . . .
Sous le mielleux appas de leurs doctes écrits,
Ils cachent le venin que les jeunes esprits,
Avalent à longs traits, comme étant par nature
De leur sein corrompu la propre nourriture.

1. Nous suivons pour le texte de Du Bartas la grande édition de 1611, in-folio, à Paris, chez Claude Rigaud.
On consultera sur son œuvre : Georges Pellissier, *la Vie et les Œuvres de Du Bartas*, Paris, 1882, Hachette.

Et,

> Les vers que leur Phébus chante si doucement
> Sont les soufflets venteux dont ils vont rallumant
> L'impudique chaleur qu'une jeunesse tendre,
> Couvait sous l'épaisseur d'une honteuse cendre,

Voilà, sans doute, une noble colère; et voici de nobles intentions :

> Or, tout tel que je suis, du tout j'ai destiné,
> Ce peu d'art et d'esprit que le ciel m'a donné
> A l'honneur du grand Dieu, pour faire et pour écrire
> Des vers que sans rougir la vierge puisse lire!

Ainsi s'exprime, au début du *Second jour* de sa *Première semaine*, ce poète singulier, qu'on ne peut lire aujourd'hui sans un ennui profond, mais dont les *Œuvres* n'ont pas eu moins ni de moins somptueuses éditions que celles de Ronsard; de qui l'on veut que Ronsard ait été jaloux; que l'on a traduit de son temps en latin, en anglais, en italien, en allemand, en espagnol, en danois; et de qui enfin le grand Gœthe a bien voulu s'étonner quelque part que la réputation n'égalât pas en notre langue celle des noms les plus glorieux. Mais si Gœthe, ce jour-là, ne s'était pas moqué de nous, ce serait donc une preuve de plus que, d'une langue étrangère, ce qui en fait précisément le charme pour ses nationaux, et surtout quand il s'agit de vers, échappe toujours aux étrangers. En dépit de Gœthe et de sa protestation, rien n'est plus naturel que l'oubli dans lequel, après avoir fait trop de bruit, devait retomber un versificateur aussi prolixe, aussi verbeux, aussi diffus que Du Bartas, — non moins pédant que Baïf, quoique d'une autre manière; — avec cela le plus insupportable, le plus fastidieux, j'oserai dire

le plus nasillard des prédicans ; et si l'histoire est cependant obligée d'en parler, ce n'est que pour essayer d'expliquer l'énigme ou le problème de sa réputation.

Laissons donc de côté ses premières œuvres, son *Uranie*, son *Triomphe de la Foi*, et même sa *Judith* (1573), pour ne parler que de sa *Première* et de sa *Seconde Semaine*, qui parurent, l'une en 1579 et l'autre en 1584, toutes les deux avant la mort, et, par conséquent, sous l'astre de Ronsard. Aussi bien rappellerons-nous que Ronsard le revendiquait pour un de ses imitateurs, mais en ajoutant qu'il était à son endroit « tel que les courtisans d'Alexandre, lesquels voyant que de nature il portait le col un peu de travers, se peinaient à tenir leur tête mal droite comme celle de leur prince ». Du Bartas tient « la tête mal droite », et « le col un peu de travers ». Le sujet de la *Première Semaine* est la « Création du monde » en sept jours ou chants, et le sujet de la *Seconde Semaine* l'« Enfance du monde », en quatre jours, dont les deux premiers se subdivisent eux-mêmes, chacun en quatre chants, qui sont : *Eden*, l'*Imposture*, les *Furies*, les *Artifices*; et l'*Arche*, *Babylone*, les *Colonies* et les *Colonnes*. Nous n'avons que des fragments du reste du poème, la *Vocation*, la *Loi*, les *Pères*, les *Trophées*, la *Décadence*, etc., car toute l'histoire sainte y eût passé, si le ciel l'eût permis. Mais Du Bartas, militaire et diplomate en même temps que poète, mourut à l'âge de quarante-six ans, en 1590, et, à ce propos, ne serait-il pas possible que l'inachèvement même de son œuvre ait contribué à l'éclat de sa réputation ?

... Pendent opera interrupta, minæque
Murorum ingentes...

Mais ce qui sans aucun doute y a contribué davantage, et principalement, c'est le choix même de son sujet. On fut surpris d'abord, et quelques-uns lui furent certainement reconnaissants de ce vigoureux effort qu'il tentait pour soustraire la poésie à la tyrannie d'une inspiration jusque-là purement païenne. Lassé que l'on était de n'entendre chanter que des « Hélène » et des « Faustine », on l'admira pour l'audace avec laquelle il mettait en vers ce qui ne passait jusqu'à lui que pour une matière à débiter en sermons. On lui sut gré de paraphraser *la Genèse*, au lieu de Callimaque ou d'Aratus, et, peut-être, mesura-t-on mieux une « virtuosité » qui ne s'exerçait que sur des thèmes connus. En sa personne encore, l'amour-propre provincial opposa l'œuvre d'un poète qui n'avait jamais fréquenté ni le Louvre ni Paris à celle des poètes de Cour. Quelques protestants, moins rigides que d'autres, ne furent pas fâchés qu'un des leurs, en s'acquérant une réputation d'art, répondît victorieusement au reproche qu'on leur adressait d'enlever à la vie tout ce qui en était l'agrément. N'était-ce pas d'ailleurs se faire du poète une haute idée, non moins haute, plus haute même que celle que s'en étaient formée Ronsard et Du Bellay? Ceux-ci n'en avaient fait que le consécrateur de la gloire mortelle des hommes : Du Bartas en faisait le guide et l'inspirateur de leur conduite. Et si, enfin, la poésie consiste, pour une part, dans la grandeur de ses « inventions », en vain dirait-on que celles de Du Bartas ne sont point les siennes, mais ce qu'il faut se demander, c'est quelles fictions les Latins ou les Grecs ont donc imaginées, qui ne le cèdent en ampleur ou en majesté au récit biblique de la Création?

Il n'est pas en effet douteux qu'aucun récit n'ouvre à l'esprit de plus lointaines perspectives ni de plus profondes. Il nous reporte à l'origine des choses. Rien n'était et tout commence! L'informité du chaos s'organise. Nous assistons à la naissance de la vie sur la terre. Puis, c'est l'homme qui paraît à son tour, le premier père de toute notre race, la créature élue de Dieu, le chef-d'œuvre de sa main toute puissante.... N'en doutons pas, c'est cette matière poétique, diffuse, latente, et comme inaperçue jusqu'alors dans le récit de la *Genèse*, riche à la fois de son mystère et de sa complexité, que les contemporains de Du Bartas l'ont admiré d'avoir comme découverte. Ils lui en ont su gré comme d'une invention. Et, en effet, quoi que l'on puisse dire, c'en était une, si le premier degré de l'invention poétique n'est peut-être pas d'imaginer la Chimère ou le Sphinx, le mythe de Pandore ou les dissensions de la famille des Atrides, mais de reconnaître dans la réalité prochaine ce qu'elle contient de pouvoir poétique, et l'ayant reconnu, d'essayer de l'en dégager. C'est ce que faisaient, au temps de Du Bartas, d'autres protestants, et, de cette manière d'entendre l'invention, naissait la peinture hollandaise.

Mais ici, malheureusement, le talent du poète était trop au-dessous de ses ambitions, ou plutôt encore, si Du Bartas a sans doute vivement senti la grandeur de son modèle, ses défauts étaient précisément le contraire des qualités que son sujet eût exigées. Ce serait peu de dire qu'il est prolixe : il est bavard, et jamais on ne noya l'idée sous un pareil déluge de mots :

> Ce premier monde était une forme sans forme,
> Une pile confuse, un mélange difforme,

D'abîmes un abîme, un corps mal compassé,
Un chaos de chaos, un tas mal entassé,
Où tous les éléments se logeaient pêle mêle,
Où le liquide avait avec le sec querelle
Le rond avec l'aigu, le froid avec le chaud,
Le dur avec le mol, le bas avec le haut
L'amer avec le doux : bref, durant cette guerre
La terre était au ciel et le ciel en la terre
La terre, l'air, le feu se tenaient dans la mer,
La mer, le feu, la terre étaient logés dans l'air
L'air, la mer et le feu dans la terre, et la terre
Chez l'air, le feu, la mer.

Il continue... et il recommence :...

Tout était sans beauté, tout sans lustre, sans flamme,
Tout était sans façon, sans mouvement, sans âme,
Le feu n'était point feu, la mer n'était point mer
La terre n'était terre et l'air n'était point air;

et comme on ne voit pas les raisons qu'il pourrait avoir de s'arrêter, aussi ne s'arrête-t-il point :

La palpable noirceur des ombres Memphitiques,
L'air tristement épais des brouillards Cimmériques
. . . .
De ce profond abime emmantelait la face,
Le désordre régnait haut et bas dans la masse
Tout était en brouillis...

Joignez qu'à sa manière, et de surcroît, ce bavard est une espèce d'érudit ou d'infatigable liseur, qui ne nous fait grâce en son poème de rien de ce qu'il a trouvé dans ses livres. Il célèbre quelque part les vertus du cocotier :

Es-tu langui de soif? tu trouveras du vin
Dans ses feuillars blessés. As-tu besoin de lin?
L'écorce de son bois frappe, serance, file
Pour en tirer après une toile subtile.

Souhaites-tu du beurre? Il ne faut que cacher
Tes convoiteuses dents dans le mol de sa chair.
Veux-tu goûter de l'huile? En pure huile il se mue
Quand son fruit haut et bas longuement on remue.
Te faut-il du vinaigre? Eh! vraiment il ne faut
Que lui laisser souffrir d'un long soleil le chaud.
Désires-tu du sucre? Il faut pour quelques heures
Dans la fraîcheur de l'eau tenir ses courges meures.
Il est tout ce qu'on veut, et quand Midas encor
L'aurait entre ses mains, je crois qu'il viendrait or.

On remarquera sur ces derniers vers, qu'en son sujet pieux, il ne s'interdit point les allusions mythologiques; et de fait peu s'en faut, dans son premier *Jour*, que Dieu ne commence à créer le monde, au moment où

L'Aurore quitte le lit de son époux grison.

Abondante sur le cocotier, son érudition ne l'est pas moins sur

.... l'Épaular,
Le Priste, ou la Baleine, ou le souffleur Gibar.

Il connaît les mœurs des poissons;

L'adultère Sargon ne change seulement
De femme chaque jour sous l'ondeux élément,
Ains, comme si le miel des voluptés des ondes
Ne pouvait assouvir ses amours vagabondes,
Les chèvres il courtise....

La « Muge », au contraire, est un modèle de fidélité conjugale, et que dire du « Dauphin »

Aime-naus, aime-humains, aime-vers, aime-lyre,
Roi des peuples vivants ès provinces salées?

Mais sans doute, ces citations et ces indications suffisent à montrer comment Du Bartas a conçu son sujet, et

comment il l'a développé, par quels moyens, énumérations et descriptions, entrecoupées de propos moraux ou de réflexions saugrenues, ou encore d'« harmonies » qu'il croit « imitatives », dans les vers qu'il a consacrés, par exemple, à l'alouette :

> La gentille alouette, avec son tire lire
> Tire l'ire aux fachés, et d'une tire tire
> Vers le pôle brillant...

On se rend compte aussi de son style, ou de sa manière d'écrire, car il n'a point de style ; et, en général, ce n'est pas seulement au « pléonasme » ou à la « cacophonie » qu'il demande ses plus remarquables effets ou du moins ceux qu'il croit tels, mais c'est aussi au « barbarisme ». *Flo-flottant*, *bou-bouillonnant*, *pé-pétillant*, ce sont de ses inventions pour peindre ce qu'il croit qui représente à l'oreille autant qu'aux yeux le « bouillonnement » ou le « flottement » d'un liquide. Il écrira encore, pour dire qu'un fleuve a remonté son cours :

> L'Euphrate *écrevissant* se recache en sa source,

et généralement, par un procédé analogue, il excelle, pour représenter ou expliquer les plus grandes choses, à trouver des comparaisons qui les rapetissent, et en les rapetissant, qui les ridiculisent.

> Car, comme deux soufflets par ordre pantelants
> Embrasent peu à peu les charbons scintillants
> Et leur chaleur encor pépétillante allume
> Un froid barreau de fer...
> Ainsi l'âme du monde inspire dans notre âme
> Les éternels effets d'une éternelle flamme...

C'est pourquoi nous ne saurions dire de lui, ni qu'il écrit bien ni qu'il écrit mal, et en réalité, Du Bartas n'écrit pas. Il a beaucoup lu et beaucoup retenu, je ne veux pas dire beaucoup « pris de notes », — ce n'était pas peut-être alors l'usage ; — et, sur ce qu'il avait lu il a mis des rimes, des rimes quelconques, et des mots dont il eût été souvent embarrassé de dire lui-même exactement le sens. Au résumé, ce n'est qu'un rhéteur ou un déclamateur, dont l'intarissable faconde ne saurait nous dissimuler la pauvreté de pensée, ni peut-être au surplus ne la lui a dissimulée à lui-même. Il était Gascon, et sans doute il savait, pour l'avoir éprouvé, tout le pouvoir de la volubilité. Il savait aussi qu'entre autres moyens d'attirer l'attention, la bizarrerie n'est pas l'un des moindres ; — et je le soupçonne d'en avoir très volontairement usé.

L'inspiration morale de son œuvre n'en demeure pas moins certaine et assez haute. C'est un poète moraliste, et j'entends par ce mot un poète qui, de quelque événement qu'il raconte ou de quelque vérité qu'il expose, en tire une leçon de morale et une application à la conduite journalière. Ce n'est pas là pourtant la poésie « protestante, » et peut-être est-il utile de préciser ici cette nuance. Car il y a, il devait y avoir, il pouvait y avoir, et nous l'avons dit, — en parlant de la reine de Navarre, de son *Miroir de l'Ame Pécheresse*, et surtout de son *Triomphe de l'Agneau*, — une poésie protestante. S'il nous fallait la définir, nous dirions qu'elle consiste avant tout dans une exaltation de la personne humaine, prenant son point d'appui dans la conscience même de l'isolement de la créature en présence de son Dieu. De cette

communication directe et perpétuelle avec Dieu résultent, en effet, selon le tempérament du fidèle, une terreur de son juge, ou au contraire une confiance en lui, qui peuvent devenir, qui sont devenues, quand ce ne serait que dans les *Psaumes de David*, la source et le principe quotidiennement renouvelés de la plus haute poésie. Un second trait d'une poésie qu'on pourrait appeler protestante serait de s'attacher dans le christianisme à ce qu'il contient de « biblique », plutôt que d' « évangélique », et, par hasard, c'est le seul que l'on puisse retrouver dans l'œuvre de Du Bartas. Mais si peut-être un troisième caractère d'une poésie protestante est un certain degré, non de « moralité » dans le sens banal du mot, mais de raideur en quelque sorte et de « tension » morale, ceci, c'est ce qu'on chercherait inutilement dans les *Semaines* du poète gascon. Il en avait trouvé l'occasion dans sa *Seconde*, et, cette occasion, on sait le parti qu'en tirera quelque jour le grand poète du *Paradis Perdu*. Milton a-t-il en quelque mesure imité Du Bartas? C'est une question de littérature anglaise. Nous disons seulement que Du Bartas a passé, sans le voir, à côté du sujet de Milton, et de ce que Milton devait le voir, il serait peut-être excessif d'en faire trop de mérite à Du Bartas. Il y a une « relativité du jugement » jusqu'en littérature. Si Milton, et même le chaudronnier Bunyan n'avaient pas existé, notre Du Bartas, avec Marguerite, pourrait passer pour le représentant d'une « poésie protestante ». Mais ils n'en ont eu tout au plus que le pressentiment, et leurs contemporains leur en ont su gré, parce qu'ils étaient les contemporains, mais nous, qui sommes les gens de maintenant, nous n'en pouvons parler avec la même complai-

sance, et c'est ce qui explique à la fois la gloire de Du Bartas; l'oubli dont il n'y a pas lieu de le tirer; et la place qu'il convient cependant de lui faire dans l'histoire de la littérature française.

III

Celle de Bertaut y est marquée par la tradition, et quand on ne regarde dans son œuvre qu'à son œuvre, on est tenté de trouver la place considérable [1]. Quatre vers, en effet, c'est à peu près tout ce qui nous reste, ou du moins c'est tout ce qu'on connaît de lui :

Félicité passée,
Qui ne peux revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je en te perdant perdu le souvenir!

Mais, en vérité, ces quatre vers, quoi qu'ils soient à peine quatre, sont bien dignes d'attention. Ce n'est pas parce que les rimes en sont riches, et aussi bien la « richesse » en serait-elle compensée par la banalité; ce n'est pas que le rythme en soit particulièrement harmonieux; et enfin, ce n'est pas que le sentiment ou la pensée qu'ils expriment, quoique délicat, soit d'une délicatesse ou d'une subtilité rares. Mais, tels qu'ils sont, ils sont plus « modernes » que leur date; on les dirait de quelque

1. M. Adolphe Chenevière a donné naguère une bonne édition des *Œuvres poétiques* de M. Bertaut, évêque de Séez, abbé d'Aunay, premier aumônier de la reine, Paris, 1891, Plon; et M. l'abbé Georges Grente, plus récemment, lui a consacré toute une étude : *Jean Bertaut*, Paris, 1903, V. Lecoffre.

deux cents ans plus jeunes que leur naissance; et ils murmurent à nos oreilles comme un soupir ou un refrain du classicisme expirant.

> Félicité passée
> Qui ne peux revenir...

Ces vers sont-ils de 1602 ou de 1802? de Jean Bertaut, futur évêque de Séez, ou de M. de Fontanes, futur grand-maître de l'Université? Voici quelques vers d'une paraphrase du *Psaume 147* sur « La Gloire de Dieu » :

> Faites-la dire aux bois dont vos fronts se couronnent
> Grands monts qui comme Rois les plaines maîtrisez,
> Et vous, humbles coteaux où les pampres foisonnent
> Et vous, ombreux vallons, de sources arrosés.
>
> Féconds arbres fruitiers, l'ornement des collines,
> Cèdres qu'on peut nommer géans entre les bois,
> Sapins dont le sommet fuit loin de ses racines,
> Chantez-la sur les vents qui vous servent de voix.

Sont-ils de 1610 ou de 1820? et serions-nous très étonnés de les lire dans les *Méditations*? Citons encore ceux-ci .

> Ah! fille sans amour ou du moins sans constance,
> Pourquoi paissant mon cœur d'une vaine espérance
> Me juras-tu jamais que mon feu te plaisait
> Et qu'un même désir ta poitrine embrasait!
> Pourquoi soufflant l'ardeur de ma flamme insensée,
> M'assuras-tu jamais que j'étais ta pensée!
> . . . .
> Si tu ne m'aimais point, que te servait la feinte
> Dont tu trompais l'espoir d'une amitié sainte?
> Si vraiment tu m'aimais, pourquoi dans mon erreur
> As-tu pris ma constance et mon nom en horreur?

Un lecteur averti ne les attribuera certainement pas à Musset, mais, cependant, ne lui rappelleront-ils pas le poète des *Nuits*? et il en conclura qu'il y a dans Bertaut

des accents qu'on croirait de 1835. C'est son unique originalité, et avant de lui faire sa place dans l'histoire de notre poésie, c'est ce qu'il était bon de dire.

Sa vie n'offre rien de très intéressant. Il naquit à Caen en 1552, il ſut précepteur du duc d'Angoulême, fils naturel de Charles IX et de Marie Touchet, puis lecteur et secrétaire d'Henri III. Après la mort de son prince, il se rallia franchement au parti d'Henri IV. Le nouveau roi en fit un aumônier de la reine, puis un évêque de Séez. Il mourut en 1611, et la bonne édition de ses *Œuvres* parut en 1620. On ne trouve rien dans tout cela qui soit pour piquer la curiosité, ni rien qui éclaire son œuvre d'une lumière qu'elle ne contiendrait pas.

Il est plus important de savoir qu'il connut Ronsard, et Ronsard jeune, ou du moins Ronsard avant sa *Franciade*. C'est en effet ce qui nous permet de le rattacher lui-même directement à la Pléiade, et en même temps, c'est ce qui nous explique l'intérêt de son œuvre. Bertaut n'est pas un grand poète, et il n'est pas non plus, comme Du Bartas ou Baïf, une caricature dont l'exagération fait ressortir en charge les défauts d'un modèle. Bertaut est le contraire de toute exagération, et en fait d'excès, Ronsard, si l'on en croit Mathurin Regnier, ne lui aurait reproché que celui de sa « sagesse ». Mais il est surtout ce qu'on appelle en histoire naturelle un « type de transition », dans l'œuvre ou l'évolution duquel on voit deux tendances ou deux époques en lutte. On discerne en lui, sous la figure d'un disciple de Ronsard, quelques traits d'un précurseur de Malherbe. En Bertaut finit Ronsard, et en Bertaut Malherbe commence. Et, comme on l'entend bien, sa personnalité de poète en souffre, mais l'his-

toire de la littérature y gagne, et ainsi deux légendes se trouvent à la fois redressées, qui sont celles du brusque oubli dans lequel serait tombé Ronsard, et du grand effet de nouveauté que Malherbe aurait produit.

Il y a peu de chose à dire de ses *Poésies amoureuses*, et si l'on doit le chercher quelque part, c'est dans ses *Poésies chrétiennes*, c'est aussi dans ses *Poésies* de circonstance, consacrées à la gloire d'Henri IV, dans son *Chant nuptial, sur le mariage du Roi et de la Reine*, ou, je n'ose dire dans son *Ode*, mais dans ses *Stances sur la naissance de Mgr le Dauphin*. Il s'adresse à Marie de Médicis, et il lui dit :

> Vous ne possédez point le cœur d'un de ces princes
> A qui l'heur d'être grand tient lieu d'unique bien;
> Qui pour toute louange ont de riches provinces,
> Et qui, tout Rois qu'ils sont, d'eux-mêmes ne sont rien,
> Mais d'un si vénérable aux âmes plus félonnes,
> Qu'étant en ce sommet et de puissance et d'heur,
> Plus grand par ses vertus qu'il n'est par ses couronnes
> Son double diadème est sa moindre grandeur.
>
> Aimez et révérez pour ses grâces extrêmes,
> Et pour tant de lauriers qui le font admirer,
> Ce que les plus cruels de ses ennemis mêmes
> Se sentent par contrainte aimer et révérer.
> Brûlez encor pour lui quand la saison des rides
> Ne lairra plus vos roses et vos lys fleurir,
> Et soyez désormais comme deux pyralides [1],
> Qui dans un même feu veulent vivre et mourir.

Ces stances ont assurément de la grâce et de l'harmonie; et celle-ci, que j'emprunte à la pièce sur *La naissance du Dauphin*, ne manque pas de force :

> Qu'il aime, qu'il adore et craigne tout ensemble
> Celui sous qui la terre et le ciel même tremble,

1. La « pyralide » c'est la salamandre.

Et sans qui nul état ne saurait se fonder.
Qu'il sache que c'est lui qui maintient les monarques,
Et qui montre aux plus grands en mille insignes marques
Qu'un roi qui le sert mal ne saurait commander.

Il n'y a pas plus d'images ni de métaphores, dans ces vers, que dans ceux de Desportes, ou dans les *Élégies* des dernières années de Ronsard ; et le style, ou pour mieux dire le vocabulaire, et même la syntaxe, en sont ceux d'une excellente prose. On n'y rencontre point non plus de détails pittoresques ; on n'y est surpris, et agréablement dérouté par aucun caprice ni aucune fantaisie du poète qui rompe la suite logique des idées.

Vous ne possédez point le cœur d'un de ces Princes
A qui...
Qui...
Et qui...
Mais d'un si vénérable aux âmes plus félonnes,
Qu'étant, en ce sommet et de puissance et d'heur
Plus grand par ses vertus qu'il n'est par ses couronnes,
Son double diadème est sa moindre grandeur.

On n'écrira jamais, en vers, plus raisonnablement. C'est qu'aussi bien, le poète, à l'occasion de ce mariage royal, n'essaie pas d'exprimer des impressions qui lui soient personnelles. En cette circonstance de la vie publique, il n'est et ne veut être que l'interprète ou la voix harmonieuse de tous les bons citoyens. Quelles raisons la France a-t-elle, — la France, et non lui, Bertaut, — de se réjouir de ce mariage et de cette naissance ? Il n'a pris la parole, précisément, que pour les « énumérer », et il n'y prétend ajouter, de son fonds, que l'harmonie de son vers et l'élégance de son langage. Et, sans doute afin que tous les bons citoyens s'y reconnaissent ou s'y retrouvent, on

dirait qu'il prend grand soin que la variété des rythmes ne les dépayse pas. Bertaut n'écrit guère qu'en alexandrins, et en stances de quatre ou six vers, à moins que ce ne soit en rimes plates, et, comme un fleuve au cours paresseux, ses stances, animées d'un mouvement tout intérieur, se succèdent lentement, l'une après l'autre, avec une régularité qui ne diffère pas toujours assez de la monotonie.

Qu'est-ce à dire, et à quelles conclusions ces remarques nous mènent-elles ?

A celles-ci, qu'en Bertaut le lyrisme achève de se dépouiller de ce qu'il retenait encore de « subjectif » ou de personnel dans l'œuvre de Desportes. Que Diane et qu'Hippolyte, que Cassandre et qu'Hélène, que l'Olive de Du Bellay ou la Délie de Scève aient ou n'aient pas existé, toujours est-il que, des dizains du poète lyonnais comme des sonnets de Desportes ou de Ronsard, on pouvait dégager, à défaut de la physionomie de leurs « aimées », celle du poète qui les chanta. On pourrait déduire des sonnets amoureux de Ronsard une « psychologie » de Ronsard. On n'en saurait dégager aucune des *Poésies Amoureuses* de Bertaut. Elles sont impersonnelles, et, si l'on ne savait par ailleurs qu'elles sont de lui, elles seraient anonymes. Plus ou moins, et avec plus ou moins de succès, ce que le poète avait essayé jusqu'alors de mettre dans son œuvre c'était son art et son esprit, à lui, sinon sa personne : il va maintenant s'efforcer d'y mettre ceux de ses sentiments qu'il croira le plus « analogues » à ceux de ses contemporains. La poésie, désormais, ne sera plus poésie que du titre de la musique, un peu monotone, quelquefois, de son vers, que de la force

de son style, que du choix ou de l'ingéniosité des sentiments qu'elle exprimera. Tranchons le mot : elle ne sera plus désormais que de l'éloquence rimée. Je n'en veux pour preuve que ces vers ; — et ce sont les derniers que nous citerons de Bertaut :

Sur les cœurs ensemble inhumés
de Madame et Mademoiselle de Bourbon.

. . . .
De l'auguste maison qui commande à la France,
L'une et l'autre naquit entre les voluptés,
Mais que sert aux mortels la royale naissance,
Contre ce qui détruit et Rois et Royautés.
Dévotieux passant qui vois combien peu durent
Les dons que l'univers tient pour souverain bien,
Qui vois ce qu'elles sont, qui sais ce qu'elles furent,
Apprends de leur trépas à te résoudre au tien.
. . . .
Révère leur humblesse, et si tu peux l'imite,
D'un constant souvenir à part toi repensant
Que la porte du ciel est étroite et petite,
Et qu'on n'y peut entrer, sinon en se baissant.

« Cy finist », comme on disait jadis, l'histoire de la Pléiade, mais non pas son influence, qui va se prolonger longtemps encore, nous l'avons dit, et qu'en plus d'une direction nous verrons reparaître et se faire sentir au moment qu'on s'y fût le moins attendu. C'est l'histoire des grandes écoles ! Elles se dispersent comme écoles, elles se corrompent ou elles s'immobilisent ; elles ne sont plus, dans les derniers de leurs représentants, que l'ombre ou la parodie d'elles-mêmes ; mais cependant, quelques-uns de leurs principes leur survivent ; et elles ne gardent point toujours l'honneur de les avoir jetés dans la circulation, *sic vos non vobis !*... mais elles ne meurent point

non plus tout entières. Elles s'adaptent aux circonstances. Si l'œuvre de Bertaut est sans doute un curieux exemple de cette adaptation, nous en trouverons d'autres encore dans la suite de cette histoire, et au fait, sans attendre davantage, nous n'avons pas de raison de ne pas dire dès à présent que, de ces exemples, le cas de Malherbe ne sera pas le moins significatif, si l'on peut affirmer que Malherbe n'aurait pas existé sans Ronsard, et même, que sans Bertaut, nous venons de le voir, il ne serait pas Malherbe.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE III

La Pléiade

1661-08. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — P1-09.

LIVRE IV

CHAPITRE I

HENRI ESTIENNE. — JACQUES AMYOT. JEAN BODIN

Tandis que les poètes artistes et un peu pédants de la Pléiade s'efforçaient de s'approprier les formes d'art des anciens, depuis l'épopée d'Homère et de Virgile jusqu'aux épigrammes de l'*Anthologie*, sans en excepter les « folâtries » des *Minores*, et d'ailleurs n'y réussissaient qu'à demi, cette même antiquité gréco-latine, tout autour d'eux, continuait d'être un objet d'étude universel, et même, pourrait-on dire, l'unique objet d'étude. Seulement, dans les écoles, à la Cour, dans les prétoires, ce n'en était pas les formes d'art, les combinaisons extérieures, et en quelque sorte changeantes, mais, au contraire, la substance durable et le fond solide que l'on s'efforçait d'en approprier aux exigences d'un idéal encore confus et incertain. Et, à cet égard, on remarquera que les guerres de religion qui remplissent la seconde moitié du XVIe siècle, et qui tiennent à juste titre tant de place dans nos histoires, n'ont ou ne semblent avoir détourné de leur tâche aucun de ces

humanistes, dont l'énumération, si l'on voulait la faire complète, serait plus longue que celle de nos poètes, puisque d'abord elle les comprendrait. L'année de la Saint-Barthélemy a vu paraître les *Moralia*, la *Franciade* de Ronsard et le *Thesaurus linguæ græcæ* d'Henri Estienne; et il est vrai que la Saint-Barthélemy n'est qu'une nuit de l'année 1572, et il n'est pas moins vrai que, pour paraître en 1572, il fallait que le *Thesaurus* et la *Franciade* fussent, comme ils l'étaient, « en préparation » depuis de longues années; mais, depuis le massacre de Vassy jusqu'à la promulgation de l'Édit de Nantes, on peut bien dire que la France a vécu dans le tumulte et l'horreur de la guerre civile compliquée de la guerre étrangère, et toutes les deux exaspérées par le fanatisme religieux, sans que ni l'abondance ni la régularité de la production littéraire en fussent troublées ou interrompues. Il faut croire que la paix, utile d'ailleurs et même généralement favorable aux arts, n'est pas indispensable à l'étude, et que le monde est toujours assez vaste pour que, tandis que les uns s'entr'égorgent sur les champs de bataille, d'autres hommes, dans l'isolement et la tranquillité des loisirs qu'ils se sont faits à eux-mêmes, continuent de rimer des vers, comme Ronsard, de réformer, comme Baïf, la métrique ou l'orthographe de leur langue, de traduire du grec, comme Amyot, de s'observer eux-mêmes, comme Montaigne, je ne dis pas sans se soucier de ce qui se passe autour d'eux, — ils le voudraient qu'ils ne le pourraient pas, et aussi les voit-on s'y intéresser activement, — mais pourtant la continuité de leur labeur n'en est pas contrariée, ni surtout diminué l'intérêt majeur qu'ils prennent à leur

genre de travaux. *Silent leges inter arma,* dit-on : « La voix des lois cesse de s'entendre parmi le tumulte des armes ». Il n'en est pas heureusement ainsi de l'activité de l'esprit, et, au contraire, si nous disons qu'au travers même de ces agitations, il semble que notre littérature ait acquis une conscience plus nette de son rôle et de sa fonction sociale, ce n'est pas un paradoxe que nous avancerons, mais la vérité même, la vérité de fait que nous constaterons.

La « littérature » n'est pas un divertissement! Non seulement les guerres abominables, qui ensanglantent la seconde moitié du XVIe siècle, n'ont ni suspendu ni ralenti son activité littéraire, mais c'est alors que, d'une manière générale, une littérature jusqu'alors plus curieuse de la forme que du fond des choses a commencé de s'appliquer à l'observation de la réalité. Nous l'avons vu en étudiant, dans l'œuvre de Ronsard, ses *Discours sur les Misères de ce temps*. Ses yeux se sont comme ouverts ce jour-là. Il a pressenti qu'il pouvait y avoir même de la poésie dans le spectacle ou la représentation des choses contemporaines, et, par conséquent, une autre forme de la poésie que le lyrisme, un autre objet pour elle que de servir de matière à la virtuosité du poète. Et, nous l'avons également vu, il n'a point abandonné ni trahi pour cela l'antiquité. Mais, de ce jour, lui-même et ses contemporains, ce ne sont plus uniquement des leçons de style qu'ils lui ont demandées, de rhétorique ou de grammaire, mais des leçons d'histoire, de politique, de morale. Car la littérature et l'art ne sont que la fleur d'une civilisation : c'est la politique et la guerre, c'est la législation, ce sont les mœurs, ce sont les changements des conditions

des hommes qui en font la substance. Thucycide et Platon, Démosthène et Cicéron, Plutarque et Sénèque ne sont pas seulement de rares ou d'industrieux ouvriers de leur langue. Ils ont voulu faire œuvre sociale. Leur ambition va bien au delà de la gloire d'avoir « bien écrit » : si vraiment nous les « imitons », c'est jusque-là qu'à notre tour nous porterons la nôtre. Reprenons-en donc encore une fois l'étude. Par leur expérience de la réalité, contrôlons celle que nous pouvons en avoir acquise de notre côté. Que nous enseignent-ils qui, vrai des Grecs et des Romains, le soit encore de nous Français, contemporains de Charles IX et d'Henri III?

C'est cette manière de comprendre et de traiter l'antiquité qui va maintenant s'établir à peu près universellement, et que nous allons étudier successivement dans un humaniste, qui n'est guère que cela, tel qu'Henri Estienne [1528-1598], dans un traducteur, qui fut en même temps un personnage de cour et presque un homme politique, Jacques Amyot [1513-1593], et dans un magistrat qui fut en même temps un « jurisconsulte » et un « économiste », Jean Bodin [1530-1596].

I

HENRI ESTIENNE

A la vérité, l'intention n'apparaît pas très clairement chez celui-ci, et, s'il n'était l'auteur de son *Apologie pour Hérodote*, etc., qui, de tous ses écrits français ou latins, demeure aussi bien son seul titre « littéraire », on aurait

le droit de ne voir en lui qu'un érudit, un Danès ou un Turnèbe. Il ne faudrait pas, en ce cas, oublier l'imprimeur. Fils de Robert Estienne, dont le grand honneur est d'avoir été en France l'introducteur de la typographie grecque et orientale, Henri, l'aîné de huit ou dix enfants, devait être le successeur de son père, à l'enseigne de l'*Olivier*, bien connue des bibliophiles, et l'exécution matérielle de son *Thesaurus linguæ græcæ*, que l'on considère comme une date dans l'histoire de l'hellénisme, n'est pas celle de ses œuvres qui l'honore le moins. Cette admirable publication, dont nous regrettons de ne pouvoir être le juge, fut d'ailleurs le commencement et la cause de sa ruine!...

Ex divite reddit egenum
Et facit ut juvenem ruga senilis aret.

Par une exception singulière, il sut le grec avant de savoir non pas même le français, mais le latin, et son début littéraire, en 1554, fut une édition, la première édition des *Odes d'Anacréon*, qu'il avait lui-même découvertes on ne sait dans quelle bibliothèque d'Italie, et qu'il accompagna d'une traduction en vers latins, qui reproduisait les mètres de l'original. Les *Odes d'Anacréon* — ou du faux Anacréon, pour mieux dire, — étaient suivies de *Fragments* d'Alcée et de Sapho. Le succès fut considérable. La Pléiade s'empara tout de suite de ce faux Anacréon, qui ne détrôna pas Pindare, mais qui lui donna l'idée d'un lyrisme moins tendu, moins compliqué, moins spécial surtout ou moins « local » que celui du poète thébain; et, du coup, le nom d'Henri Estienne devint illustre parmi les lettrés.

D'autres publications suivirent, parmi lesquelles il suffira de citer le *Ciceronianum Lexicon græco-latinum*, 1557, la première édition des quinze livres de la *Bibliothèque de Diodore de Sicile*, 1559, une édition de Pindare, avec traduction, *Pindari Olympia*, *Pythia*, *Nemea*, *Isthmia*, 1560, et une traduction latine d'Hérodote, elle-même suivie, à bref intervalle, d'une *Apologie pour Hérodote*, 1566, qui est le plus fameux des ouvrages d'Estienne et, comme on l'a dit plus haut, son principal titre littéraire, celui qui lui a valu, dans nos histoires, d'être souvent et trop facilement nommé à côté de Rabelais.

Dans une préface (latine) qu'il avait mise à sa traduction d'*Hérodote* en latin, Henri Estienne avait prétendu défendre Hérodote contre le reproche de mensonge que la critique devait longtemps lui adresser; et, pour l'en défendre, il s'était fait fort de montrer que, si les aventures que l'historien grec nous conte peuvent quelquefois paraître invraisemblables, elles ne sont qu'extraordinaires, et qu'en réalité, tout autour de nous, tous les jours, nous voyons, sans y prendre garde, advenir de semblables merveilles.

De là le titre de l'ouvrage : *Apologie pour Hérodote*, ou *Traité de la Conformité des Merveilles anciennes avec les modernes*. Ce titre, si le livre en tenait les promesses, annoncerait déjà le dessein de Montaigne : chercher et retrouver l'identité de la nature humaine sous l'infinie diversité des « coutumes » ou des « costumes » qui la déguisent et qui la masquent. Les contemporains de Sésostris ou de Cambyse ne sont pas aussi différents qu'on le croirait de ceux de Charles IX. Mais, par malheur, le livre ne tient pas les promesses de son

titre, et on est vraiment tenté de se demander, en le lisant, s'il a autre chose pour lui que la violence des haines qu'il respire, la verve injurieuse, et peut-être une âpreté de style qui ne se distingue pas très nettement de la grossièreté.

C'est le livre d'un protestant, qui d'ailleurs ne devait pas plus s'accorder avec Genève que Marot ou Rabelais; et l'on veut dire par là que c'est le livre d'un homme profondément convaincu de la perversité foncière de la nature humaine. C'est un point par lequel il diffère de Rabelais, et c'est surtout ce qui explique le manque de belle humeur et de gaieté qui caractérise sa satire. La satire d'Henri Estienne, comme celle de Calvin, dans son *Traité des Reliques,* par exemple, ou dans son pamphlet contre *les Libertins*, est triste. On sait d'ailleurs que, dans cette *Apologie pour Hérodote*, précisément, il n'a pas épargné Rabelais, et certainement, ce qui l'indigne contre l'auteur du *Pantagruel*, c'est la manière dont celui-ci va « brocardant toute sorte de religions », mais c'est bien plus encore cette énorme gaieté qui jaillit, comme d'un tonneau débondé, de la verve du grand conteur. Il a donc à peine annoncé son sujet qu'il le rétrécit. Sous un fatras d'érudition, il n'est question bientôt que de morale. Toute son *Apologie* ne consiste qu'à prouver que les modernes sont pour le moins aussi vicieux que les anciens. C'est la principale « conformité » qu'il s'efforce de mettre en lumière.

Ætas majorum, pejor avis
Nos nequiores tulit.

Il suffit, pour nous en assurer, de considérer « combien la paillardise est plus grande aujourd'hui qu'elle n'a

jamais été » ou combien encore « la gourmandise et l'ivrognerie ». A moins que, prenant un autre moyen pour aboutir aux mêmes conclusions, on ne passe tour à tour en revue les « larrecins » des marchands et notamment des apothicaires, ceux des gens de justice, et surtout ceux des « gens d'Église », ensemble leurs blasphèmes, leurs rapines, leurs homicides... et ceci finit par l'amener à son véritable objet, lequel n'est que d'écrire contre l'Église ou contre Rome le plus immodéré des pamphlets. C'est tout ce qu'il y aura de commun, si l'on veut, entre l'*Apologie pour Hérodote* et le roman de notre Rabelais.

Il est vrai de dire, en effet, que s'il n'y a rien de plus violent ni de plus grossier que la satire, dans l'*Apologie pour Hérodote*, il n'y a rien de plus banal, ni qui le fût déjà davantage du temps même d'Henri Estienne, et il n'y a rien surtout de plus « vulgaire ». La vulgarité, c'est le caractère éminent du génie d'Estienne. On ne saurait croire de quels arguments il se contente, et de quelles plaisanteries. Il ne recule assurément ni devant l'invective, qu'il a d'ailleurs plus injurieuse que mordante, ni devant l'obscénité, qu'il est étrange que sa « morale » ne lui interdise pas plus sévèrement; mais c'est dans la vulgarité qu'il se complaît, dans l'anecdote qui court les rues, dans le conte que l'on serait tenté d'appeler moins « gaulois » que « bourgeois », dans ses historiettes comme celle du « pauvre Limousin »

... lequel ayant vu vendre à Lyon un fort petit chien quatre écus, s'en retourna tout court en son pays, pour amener des gros mâtins, qu'il y avait laissés, faisant son calcul combien devait valoir un chien de tel calibre et de tel poids, si un petit se vendait si chèrement.

Il y aussi l'anecdote de celui

qui ayant vu cracher sur du fer, pour essayer s'il était encore chaud, crachait pareillement en son potage pour éprouver s'il était chaud.

Ce sont là « propos de table » qui s'échangent après boire, entre rudes compagnons, dont la journée a été dure, dont le goût n'est pas difficile, qui satisfont comme ils peuvent un besoin presque physique de se détendre et de rire. Mais aussi, du temps même d'Estienne, il faut le redire, c'était de ces propos que l'on ne fixait plus sur le papier, et il faut convenir que l'*Apologie pour Hérodote* ne contient guère que de ces propos.

L'intérêt de l'ouvrage est cependant quelque part, et on ne l'a pas lu sans en avoir des raisons. En voici la principale : s'il est une « charge à fond » contre l'Église, il en est une surtout contre Rome, ou encore, d'une manière plus générale, contre le romanisme ou l'italianisme, et là même est en quelque sorte l'explication de l'œuvre entière d'Henri Estienne. Son amour du grec lui a inspiré la haine violente de l'italianisme, et c'est par là que l'*Apologie pour Hérodote* et le traité de la *Précellence du langage français* partent bien de la même main. Nous avons vu, chemin faisant, quelle influence exerçaient alors chez nous les exemples italiens. Ils l'exerçaient plus particulièrement chez ces courtisans qu'Henri Estienne avait en horreur, mais ils l'exerçaient aussi sur les « gens de lettres », et nous l'avons vu en étudiant la Pléiade. Cet engouement allait-il durer? Qu'est-ce que les Italiens avaient de plus que nous ?

Henri Estienne empruntait à Tacite et reproduisait tout au long le discours déjà classique de Cerealis : *Neque*

ego facundiam exercui; il mettait en regard la traduction italienne qu'en a donnée Giorgio Dati, puis celle qu'en venait de donner un de nos bons traducteurs, Blaise de Vigenère; et il ajoutait :

Je ne veux pas avertir les lecteurs de prendre garde en cette harangue combien est viril le son de ces paroles françaises, et combien est mal celui des italiennes, à comparaison, comment les françaises semblent aller autant de raideur, que les autres aller lâchement, ni aussi de considérer autres belles choses qui concernent la gravité (car je m'assure que d'eux-mêmes ils y prendront garde, vu que c'est le point duquel il s'agit maintenant); mais bien les avertirai-je ici d'une chose, de laquelle peut-être ils ne s'aviseraient pas, c'est qu'ils considèrent comme en passant combien approche notre langue de la brièveté d'un auteur qui a parlé plus, ou pour le moins autant brièvement qu'aucun autre de tous les Latins, combien au contraire l'italienne en est éloignée, et combien on y voit de paroles perdues, sans lesquelles toutefois (qui est la grand'-pitié) elle pourrait sembler être contrainte.

Mais si la langue italienne n'a donc rien de plus que la nôtre, et non seulement en prose, mais en vers; si la supériorité, par quelque caractère qu'on la définisse, appartient à la française; quelle raison avons-nous de sacrifier notre patrimoine national à la superstition de l'étranger, et de nous détourner de nos propres richesses pour n'y rien substituer qui soit seulement du même prix? Nous possédons une langue admirable, la première du monde après la grecque, à laquelle d'ailleurs elle ressemble tant : quelle est cette manie de la « gâter » nous-mêmes, et pour ainsi dire de nous inscrire en faux contre l'estime que l'Europe en fait depuis qu'elle la connaît? Telles sont les considérations qu'Henri Estienne avait déjà plus qu'indiquées dans l'*Apologie,* qu'il va développer dans trois de ses ouvrages : le *Traité de la con-*

formité du langage françois avec le grec, 1569; les *Deux dialogues du langage françois italianisé*, 1578; et la *Précellence du langage françois.* On y pourrait même rattacher, comme témoignage de sa haine de l'italianisme et des Italiens, le *Discours merveilleux de la vie, actions et déportements de Catherine de Médicis*, 1575, où d'ailleurs il est peu question de grammaire, s'il était bien certain que ce pamphlet fût de lui. Et, en effet, dans ce pamphlet, ce qu'on reproche le plus injurieusement à la fille des Médicis, c'est presque moins d'être elle-même, que d'avoir introduit et comme acclimaté dans son pays d'adoption tous les vices de son pays d'origine. A travers elle, et pour ainsi parler au delà d'elle, ce que le pamphlétaire attaque en elle, c'est la conception politique du *Prince*, considérée comme l'expression du génie italien...

Mais on ne peut pas répondre que ce *Discours* soit d'Henri Estienne, et il semble que l'authenticité de l'attribution soit douteuse, quand on prend garde qu'à ce moment de l'histoire le protestant de Genève passait sous la protection d'Henri III. La *Précellence du langage françois*, qui parut en 1579, a été écrite sous l'inspiration personnelle d'Henri III. C'était dans le temps que ce prince, toujours énigmatique, prenait à l'*Académie de musique et de poésie* de Baïf l'intérêt qu'on a vu.

Aussi bien, et si d'abord, quand il écrivait l'*Apologie*, Henri Estienne avait manifesté le dessein de s'en prendre au romanisme et à l'italianisme tout entiers, il s'était trouvé promptement inférieur à sa tâche, et promptement, entre ses mains, de politique et de morale, l'affaire était devenue purement grammaticale et philologique.

Cela est un peu moins vrai des *Deux dialogues du langage françois italianisé*, mais cela l'est absolument de la *Précellence* et de la *Conformité*. Ces trois livres sont tout en détails, en observations particulières, en remarques sur la langue, et c'est ce qui en rend l'analyse assez difficile. Les deux derniers, d'ailleurs, sont courts. Ils sont pleins de menus renseignements, et, par exemple, on y apprend de combien de façons de parler par métaphore la vénerie, la fauconnerie, la paume ont enrichi la langue commune. En un autre endroit, ce sont les proverbes, dont Henri Estienne est infiniment curieux, sans que d'ailleurs on puisse dire exactement ce qu'il y voit, le moyen d'exprimer en gros, *grosso modo*, des idées qu'on serait embarrassé d'analyser plus subtilement, ou, comme Érasme en ses *Adages*, des « résumés », des abrégés de l'observation et de l'expérience humaine. Il en recherche curieusement l'origine, et il essaie d'en préciser la signification. Il nous fait part enfin de quelques-uns de ses goûts, de quelques-unes de ses habitudes, et il nous informe qu'étant en Italie, les médecins lui conseillèrent de boire de l'eau sur le melon, mais il ne les écoutait pas, et il arrosait son melon « de la meilleure malvoisie qu'il pût trouver ». C'était sans doute en souvenir d'Anacréon Téien. Mais le véritable intérêt de tous ces ouvrages est ailleurs; et à ce moment du siècle où nous sommes, entre 1570 et 1580, c'est ce qu'il importe de noter.

On y voit en effet comment, au prix de quel labeur, souvent ingrat, toujours méticuleux, la langue française est entrée dans la voie de son perfectionnement. Des générations entières de philologues et de grammairiens ont étudié l'un après l'autre, sans beaucoup de méthode,

mais constamment et passionnément, tous les mots de cette langue. Sa « défense » et son « illustration » ont été l'objet de plusieurs générations d'écrivains, et, comme on dit que la fonction crée l'organe, ce qui est assez douteux, ils ont fondé sa « précellence » en y tendant ; — et ceci est certain. Rien de grammatical n'est tout à fait indifférent à la perfection d'une langue, et, en matière de « bien écrire » ou de « bien dire », il n'y a point de subtilités. Ainsi qu'on le dira plus tard, le « pouvoir d'un mot mis en sa place » est toujours considérable, et, d'une pensée juste, pour faire une sottise, ou du moins une « naïveté », il suffit, non pas même d'un tour malencontreux, mais d'une rencontre de sons imprévue et fâcheuse. C'est ce que sait Henri Estienne. Il sait qu'en comparant des sons et en pesant des syllabes, il travaille à quelque chose de grand, ou qui le deviendra. Les anciens lui en sont garants : c'est ce qui fait aujourd'hui pour nous l'intérêt de la *Précellence* et de la *Conformité*.

Elles en ont cependant un autre, qu'Henri Estienne ne pouvait guère prévoir, et qui est d'être pour nous de précieux « documents » de l'histoire d'une lutte sourde, et mal connue, qui commençait de s'engager alors entre le grec et le latin. On les avait confondus jusqu'alors, et ils s'étaient pour ainsi parler « laissé faire ». L'antiquité, cette antiquité qu'on avait tant à la bouche, c'était Virgile autant qu'Homère, et Horace autant qu'Anacréon. On ne distinguait pas ou à peine ; et nous avons vu, en étudiant les « théories » de la Pléiade, quels étaient dès lors les inconvénients et les dangers de cette confusion. Mais, précisément, voici que l'on commence à se rendre compte qu'il y a lieu de distinguer plus profondément, et la

question se pose de savoir lesquels seront nos inspirateurs et nos maîtres, des Latins ou des Grecs? Elle est nettement posée dans un gros livre que nous retrouverons, la *Poétique* de Scaliger, et que nous verrons, pour une part considérable, intervenir dans l'évolution de la tragédie française. Imitateurs déclarés des « anciens », et, en ce sens, déjà « classiques », auxquels demanderons-nous d'achever notre éducation? « Héllénisation » ou « latinisation » de la culture, en quel sens nous dirigerons-nous? On sait déjà, on peut même prévoir dès lors la réponse qu'un très prochain avenir va donner à cette question. Les Grecs ne seront bientôt plus que du « luxe » dans le système de notre éducation. C'est les Latins qui en seront le fond, le support et la base. On ne saurait oublier que l'intérêt de cette question fait une partie de celui que nous offrent encore la *Précellence* et la *Conformité*, ou, d'une manière plus générale, l'œuvre philologique d'Henri Estienne. L'un des plus grands de nos grands hellénistes, il en est aussi l'un des derniers; on dirait qu'il s'en doute; et de là presque autant que du préjugé mis en lui par sa première éducation, la défense pour ainsi dire désespérée qu'il fait du grec. Il n'oppose pas les Grecs aux Latins, mais il sent que Latins et Grecs ne seront pas longtemps ensemble paisibles possesseurs du champ des études classiques; il le déplore, et il s'en indigne, sans bien savoir les raisons de son chagrin et de son indignation, et en tout cas, par provision, comme philologue, il fait du grec l'apologie, je ne dirai pas la plus éloquente, mais la plus conforme à son caractère d'auteur de son *Thesaurus linguæ græcæ*.

Enfin, et parce que, sans être des chefs-d'œuvre, tant

s'en faut! sa *Conformité*, ses *Dialogues*, sa *Précellence* sont d'une assez bonne langue, elles offrent ce genre d'intérêt d'avoir fait entrer dans le domaine de la littérature des sujets qui, comme ceux qu'il y traite, ne sont pas nécessairement littéraires, et en fait ne le sont pas devenus dans plusieurs autres littératures. La dissertation ou la discussion grammaticale ne passait point pour « œuvre littéraire », et, si par hasard on avait formé l'intention de la rendre telle, nous avons vu que, comme Ronsard et comme Du Bellay, dans leur *Défense et Illustration*, on commençait par hausser le ton, qui devenait oratoire, et avec lequel, aussitôt, ne s'accordaient plus ces détails précis et particuliers qui seuls font le prix de ce genre de discussions. Si l'œuvre ultérieure de Ronsard et de Du Bellay n'était pas là pour nous l'apprendre, — leurs *Sonnets* et leurs *Odes*, — on se demanderait ce qu'ils ont exactement voulu faire dans leur *Défense et Illustration*, et nous avons vu que, même expliqué par cette œuvre, l'opuscule n'était pas toujours aussi clair qu'il est court. Les écrits philologiques d'Henri Estienne ont pour eux la précision et la clarté. Leur originalité consiste en ce qu'ils ne sont pas pour cela moins « littéraires », et c'est justement en quoi ils ont pu servir de modèles. Un grammairien lettré, un littérateur qui sait sa langue, voilà ce qu'Henri Estienne a été dans une littérature et dans un pays où tant de grammairiens n'ont pas eu le sentiment de cet « art d'écrire » qu'ils analysaient, et où tant d'écrivains et même de grands écrivains, n'ont connu de la grammaire de leur langue que ce qu'il en fallait pour la respecter.

Ces cinq ou six écrits, depuis l'*Apologie pour Hérodote*

jusqu'à la *Précellence*, représentent l' « œuvre française » d'Henri Estienne : le reste est en latin, et ce reste est considérable. Nous n'avons pas à nous en occuper ici. Quelques-uns de ces écrits se rapportent à son dessein de fortifier en France, et d'y enraciner, pour ainsi dire, l'étude du grec, comme ses *Paralipomènes*, *Paralipomena grammaticarum linguæ græcæ institutionum*, 1581, et, ainsi qu'on l'a fait remarquer, relient son œuvre, chronologiquement et historiquement, à celle de Budé. D'autres se rapportent à l'illustration de la langue française, comme ses *Hypomneses de lingua gallica*, 1582, et on ne s'explique pas qu'il n'ait pas rédigé ces « observations » en français, à moins qu'il n'ait cru qu'en latin elles seraient plus accessibles aux étrangers. C'est du moins la raison qu'on dirait qu'il en donne. Mais ce qu'on retrouve plus ou moins dans tous ces ouvrages, c'est la haine de l'italianisme, et par exemple je ne crois pas qu'on se soit expliqué nulle part avec plus de véhémence au sujet de Machiavel et du machiavélisme que dans le poème intitulé : *Principum monitrix Musa, sive de principatu bene instituendo et administrando poema*, 1590. Il faisait, nous dit-il lui-même, une promenade à cheval dans les environs de Francfort, quand il conçut l'idée de ce poème, et son cheval, un cheval turc, s'étant presque emballé dans cette promenade, c'est à l'excitation de la course et du danger que le poète attribue ce qu'il reconnaît tout le premier de verve et d'éclat dans ses vers. L'historiette est d'ailleurs un exemple du genre d'intérêt qu'on trouve encore dans quelques-uns des écrits latins d'Henri Estienne : il y a mis ses confidences, et ses ouvrages français sont bien loin de jeter la même clarté sur son

caractère. Il ne paraîtra pas inutile d'ajouter que la *Musa monitrix* se termine par un chaleureux éloge d'Henri IV, dont l'assassinat d'Henri III venait de faire le roi de France. L'auteur supposé des *Déportements de Catherine de Médicis* était devenu l'un des courtisans d'Henri III, et s'était, à ce titre, tout de suite rangé du côté du nouveau roi.

Mentionnons enfin une dernière sorte d'ouvrages, qui ne sont pas proprement des ouvrages, mais des « recueils » ou des compilations, *Narrationes* ou *Conciones*, extraits ou choix, *Florilegia*, dont il semble bien qu'il ait eu l'idée l'un des premiers. Nous avons déjà dit qu'il n'y en avait guère qui répondissent mieux aux exigences du temps. Si l'on rapproche le goût d'Henri Estienne pour ce genre d'extraits de son goût pour les proverbes, on achèvera de comprendre son rôle, et pourquoi le caractère spécial de ses grands travaux, tels que son *Thesaurus*, ne l'empêche nullement d'avoir été pour ses contemporains un des « vulgarisateurs de l'antiquité ». On a tort d'avoir des préventions contre ce mot de « vulgarisateur »; il faut des « vulgarisateurs », et, au cours de cette histoire, plus nous avancerons, plus nous en rencontrerons, qui n'en ont pas moins été des écrivains, des écrivains originaux, et d'autres écrivains qu'Henri Estienne. Qu'est-ce, en effet, que « vulgariser » l'érudition ou la science? C'est tout simplement les mettre, — sous la forme de leurs résultats, il est vrai, plutôt que de leurs principes, — à la portée de ceux que les circonstances de leur vie n'ont pas mis à même de les acquérir, et il ne faut point douter que ce ne soit l'une des fonctions de l'écrivain. Henri Estienne, sans le savoir, l'a senti confusément, et, en

tout cas, c'est à cela surtout qu'il doit, bien plus qu'à son *Apologie pour Hérodote*, la place qu'il occupe dans les histoires de la littérature française. Faut-il dire à ce propos qu'étant d'ailleurs tout ce qu'il est, il ne l'occuperait pas dans l'histoire d'une autre littérature? Je ne sais, et, si je disais toute ma pensée, je dirais que je ne le crois pas. L'estime singulière que nous faisons de ce genre de mérite me semble être caractéristique de la littérature française. Et, sans doute, c'est attacher bien de l'importance à une « question de forme »; mais, de quelque manière qu'on les entende, les « questions de forme » ont une importance réelle, de même que les « querelles de mots », qui sont ordinairement des « querelles de choses »; et puis, il y a aussi plusieurs manières d'entendre les querelles de forme. Nous les verrons se préciser, se distinguer les unes des autres, à mesure que nous avancerons, et déjà, c'est ce que nous allons voir dans le cas de Jacques Amyot.

Ce ne sera pas sans avoir dit deux mots des dernières années d'Henri Estienne, 1590-1598. Elles furent tristes et agitées. Les années, quoique à peine il eût touché la soixantaine, n'avaient pas adouci les aspérités de son caractère; les affaires de son imprimerie de Genève, compliquées en quelque sorte d'affaires religieuses, allaient mal, et l'abondance de ses productions ne réussissait qu'à grand'peine à en écarter la menace de la ruine prochaine; les quatorze enfants qu'il avait eus de ses trois mariages, et dont les plus connus sont Paul, qui lui succéda dans la dynastie des Estienne, et Florence, qui épousa le grand érudit Casaubon, étaient dispersés à travers le monde, et au surplus ne semblent pas l'avoir entouré

d'une affection bien vigilante. Il édita d'autres textes grecs, encore des textes grecs; il fit des traductions latines, et il voyagea. On le rencontre un peu partout en Europe, de 1590 à 1598, promenant son humeur vagabonde, « plaçant » ses livres à l'occasion, fréquentant les érudits et les cours, inquiet de sa personne, bizarre, quelque peu maniaque, accumulant dans sa bibliothèque dont il interdit l'accès à tout le monde, et même à Casaubon, des manuscrits et des livres qu'il ne regarde plus. En revanche, il refuse de rendre, non seulement les livres qu'on lui a prêtés, mais les écrits qu'on lui a soumis pour prendre conseil de son érudition. Sa raison s'égara-t-elle à ce régime, étrange pour un homme de son âge? On l'a prétendu, sans donner des preuves qui soient sûres. Toujours est-il que sa vie n'en fut pas prolongée, et en 1598, comme il se rendait à Montpellier, chez son gendre, pour lui communiquer de « bonnes variantes sur Athénée », dont Casaubon préparait une édition, il était obligé de s'arrêter et de s'aliter à Lyon. Il y mourait plus tard, au commencement de mars, dans un lit d'hôpital. Il avait soixante-dix ans, si l'on le fait naître en 1528, et soixante-six, si l'on le fait naître en 1532.

II

JACQUES AMYOT

Après l'éditeur, qui ramène le vieux texte à la lumière du jour, le traducteur, qui le fait pour ainsi dire contemporain de son époque; après Henri Estienne, le grand

érudit protestant, Jacques Amyot, précepteur de Charles IX et d'Henri III, évêque d'Auxerre et grand aumônier de France; et après l'homme qui a livré pour l'honneur de la langue française le combat que l'on vient de voir, l'homme dont on a pu dire, avec un peu d'exagération peut-être, — mais c'est Montaigne, — que « le livre nous a relevés du bourbier »; et, notons ce trait, que « les dames en régentent les maîtres d'école » : ce qui signifie que, dans les cas douteux et difficiles, ils ne sont toujours, eux, que des « maîtres d'école », des « pédants de collège », mais il est, lui, Amyot, la loi! Singulière fortune! ou plutôt fortune unique, dont on ne trouverait d'exemple dans aucune autre littérature!

Car nous n'avons d'Amyot que ses « traductions », et, en fait d'œuvres originales, que les « préfaces » qu'il a mises à ces traductions. On peut même dire que nous n'en avons qu'une, qui est celle qu'il a donnée des *Œuvres de Plutarque;* et, en effet, qui a lu son *Diodore de Sicile?* Ce n'est pas lui non plus que l'on cherche dans ses traductions de Longus et d'Héliodore, *Daphnis et Chloé*, *Théagène et Chariclée!* Mais, précisément, là où il semble que l'étonnement doit redoubler, c'est là qu'il cesse. Le choix qu'il a su faire de son texte est la grande raison de la popularité d'Amyot. Il est Plutarque, et Plutarque c'est lui. L'original et le traducteur ne sont qu'un. Leurs qualités et leurs défauts se compensent pour former ensemble un tout dont le mérite est très supérieur à celui de tous deux. C'est ce qu'il faut bien voir si l'on veut tous deux les comprendre, mais le second surtout, qui nous intéresse plus particulièrement; et, rien qu'en le décrivant, on aura « expliqué », en le

ramenant aux raisons les plus simples du monde, ce qu'il y a d'abord de « singulier » dans le cas de ce traducteur plus lu, plus célébré, plus vanté que beaucoup de grands écrivains.

Né en 1513 à Melun, où son père était boucher, dit-on, sa première enfance fut dure, et le récit légendaire en a longtemps défrayé les recueils d'anecdotes sur les *Enfants célèbres*. L'histoire est partout du gros pain que sa mère lui envoyait toutes les semaines par le batelier de Melun, et, comme on ne vit pas seulement de pain, l'histoire aussi des expédients auxquels il se vit plus d'une fois réduit, tels que de servir de domestique à des étudiants plus riches ou moins pauvres que lui. De pareils commencements ne sont pas rares dans l'histoire de notre littérature, et si l'on s'y attachait surtout à la biographie, cette diversité des origines n'en ferait pas le moindre charme. En France, il est sorti de grands écrivains de toutes les conditions, et, tandis que l'éclat de la naissance n'y faisait aucune illusion sur la médiocrité des talents, l'humilité de la condition première n'y empêchait personne de conquérir la gloire, et quelquefois et en même temps la fortune. Amyot en est un exemple, qui avait à peine terminé ses études que, sur la seule recommandation de ses maîtres de grec, Danès et Toussaint, la protection de Marguerite, l'auteur de l'*Heptaméron*, en faisait un professeur de l'Université de Bourges. C'était là qu'en récompense de sa traduction de *Théagène et Chariclée*, le roman d'Héliodore, François I[er] lui conférait la riche abbaye de Bellozane, le dernier bénéfice dont il ait choisi le titulaire. Dès lors, disposans de nombreux loisirs, Jacques Amyot faisait, comme tout

les érudits de l'époque, son pèlerinage d'Italie, découvrait à Venise les livres de *Diodore de Sicile*, qu'il devait traduire quelques années plus tard, 1554, gagnait à Rome la faveur du cardinal de Tournon, et déjà préparait, à travers les bibliothèques, en compulsant les manuscrits, sa traduction de Plutarque. Il touchait même un instant à la politique, et, d'après les instructions du cardinal, allait remplir à Trente, auprès des Pères du Concile, une mission dont le consciencieux historien De Thou a singulièrement exagéré l'importance. Il lui a mis notamment dans la bouche un long discours, fort bien fait, sur les libertés de l'Église gallicane, qui n'a que le défaut de n'avoir jamais été prononcé. Les historiens, même « consciencieux », prennent parfois de ces libertés. Puis, à son retour en France, Amyot, grâce encore au cardinal de Tournon, était nommé précepteur du duc d'Orléans et du duc d'Anjou, le futur Charles IX et le futur Henri III, dont on serait tenté d'expliquer par là les goûts littéraires. L'aîné de ses élèves, quatre ans plus tard, en faisait le personnage considérable qu'était alors un « grand aumônier de France », 1559. C'est alors qu'il publiait sa première édition de la traduction des *Vies parallèles*. Il devenait évêque d'Auxerre en 1570, publiait en 1572 sa traduction des *Œuvres mêlées*, que l'on cite moins, mais qui n'a pas été moins lue ni pillée, par Montaigne entre autres, que sa traduction des *Vies*; et il vivait ou se préparait désormais à vivre tranquillement dans son palais, entre ses devoirs d'évêque et ses occupations d'érudit, quand tout d'un coup sa fortune s'obscurcissait, et, d'une autre manière, la fin de sa carrière était aussi tourmentée que le commencement en avait été rude.

Quels étaient contre lui les griefs de ses diocésains, et en particulier ceux des cordeliers de sa ville épiscopale ? On ne sait. Toujours est-il que, son malheur ayant voulu qu'il fût présent à Blois, de sa personne, et dans ses fonctions de grand aumônier, lors de l'assassinat du duc de Guise, un moine d'Auxerre l'accusa d'avoir trempé dans le crime, puisqu'il ne l'avait pas flétri, et, feinte ou simulée, il semble bien que la ville entière se soit associée à l'indignation du moine. Il essaya d'un peu loin, ce qui n'était pas très brave, d'apaiser ce tumulte. Il n'y réussit point, et quand il dut rentrer dans Auxerre, l'effervescence était telle qu'il y faillit deux fois au moins être massacré. Ce fut sans doute son grand âge que l'on épargna. Mais on ne lui mesura ni les injures ni l'outrage, et son chapitre même prétendit lui interdire l'exercice de ses fonctions épiscopales jusqu'à ce qu'il se fût justifié des imputations dirigées contre lui. Il dut se résigner à présenter une *Apologie*, que l'on pourra considérer, si l'on veut, comme formant, avec quelques lettres, son œuvre « originale ». Cette concession, toutefois, ne devait pas suffire, et il fallut que, pour pouvoir remonter en chaire, il sollicitât et obtînt du cardinal Cajetan, légat du Pape, une absolution en forme, dont les termes sont un peu durs. On lui remet en effet « toutes les fautes dont on l'accusait » et on l'y relève de l'excommunication « qu'on prétendait qu'il avait encourue », *excommunicationem quam incurrisse prætendunt*. Telle quelle, cette absolution mit enfin un terme à l'agitation, 1590, et il put passer en paix les quelques mois qui lui restaient à vivre encore. Il mourut dans les premiers jours du mois de février 1593, étant d'ailleurs l'un des rares Français

de son rang et de sa distinction qui ne se fussent pas ralliés à la monarchie d'Henri IV. La réconciliation était-elle donc plus complète qu'on ne l'eût voulue avec sa ville épiscopale, qui ne fit sa « soumisssion » qu'en 1594? Il avait été remplacé d'ailleurs dès 1591, par l'archevêque de Bourges, dans sa charge de grand aumônier de France.

« C'est par les traducteurs, a dit Jacques Peletier du Mans, dans son *Art poétique*, 1555, que la France a commencé de goûter les bonnes choses », et, bibliographiquement, on a pu voir que l'assertion n'était pas tout à fait exacte : Marot et Marguerite, Rabelais et Calvin ne sont point des « traducteurs ». Mais si par traduction on veut bien entendre « adaptation », ou « accommodation », autant que « reproduction », il n'a pas tort. Les traducteurs de la fin du xve et ceux du commencement du xvie siècle ont rendu de grands services à la littérature française. Comme Henri Estienne faisait l'étude des langues, et des textes des anciens, — ou des Italiens, — ils ont « vulgarisé » eux aussi les idées des anciens, à une date où, les littératures modernes n'existant encore qu'en puissance, il n'y avait, à vrai dire, d'idées, et par conséquent, au sens où l'on prenait alors le mot, de « nourriture » que dans les textes des anciens, — ou, à leur défaut, dans des textes italiens. Quelles idées fortes, par exemple, et même en faisant, si l'on veut, une exception pour Commynes, peut-on dire qu'on eût exprimées en français! La traduction, c'était donc bien l'antiquité tout entière, c'était les « idées » de l'antiquité, c'était les résultats de son expérience en morale, en politique, et même en rhétorique, mis à la

libre disposition de quiconque savait lire. A un autre point de vue, c'était les ressources inconnues, les qualités de la langue maternelle, d'aisance et de diversité, de souplesse et de force, de pénétration, de gravité, de clarté, de « raideur », comme disait Henri Estienne, révélées à nos écrivains, par cette lutte même avec un idiome étranger. Et, en effet, d'une langue à une autre, il n'y a pas de meilleur moyen de s'assurer du vrai sens, du sens intérieur et profond des mots. Une syntaxe exprime une « mentalité » ; un vocabulaire est une conception de la vie, et rien qu'aux mots dont ils se servent ou à la manière dont ils les associent, on voit bien que les Grecs ou les Romains ne sont pas la même race d'hommes. Quant à la nature des difficultés que nous trouvons à les traduire, c'est-à-dire à faire de leurs idées des idées qui soient « nôtres » sans cesser d'être « leurs », ne pourrait-on pas dire qu'elle mesure la différence qui sépare nos mentalités respectives? Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'un traducteur ait pu quelquefois s'acquérir la réputation d'un écrivain original, et justement c'est le cas d'Amyot. Mais, pour achever de nous rendre compte qu'il n'en était pas indigne, c'est ici qu'il nous faut insister sur le choix de son modèle.

Non pas que nous prétendions faire de Plutarque un jugement qui ne serait ni de notre compétence, ni de notre sujet. Et, pour cette raison, nous ne parlerons ni du « style de Plutarque », par exemple, ni de la place ou du rang qu'il occupe dans l'histoire de la littérature grecque. S'il écrit mal en grec, d'une manière que l'on dit prolixe, composite ou bigarrée, et parfois incorrecte,

il écrit fort bien dans le français d'Amyot, et sa prolixité même n'y manque pas de charme. Mais la grande raison de sa popularité, la raison pour laquelle il n'est guère d'ancien que l'on ait plus souvent traduit, c'est que, parmi les anciens, il est, — avec Sénèque par exemple, et trois ou quatre autres, pas davantage, — le plus abondant et le plus amusant de ceux que l'on puisse appeler des écrivains « cosmopolites » ou universels. Les autres, et, pour ne rappeler que les historiens, Hérodote ou Thucydide, Xénophon même, Tite-Live ou Tacite, sont Grecs ou Latins, et, si nous voulons vraiment nous intéresser à ce qu'ils racontent, il nous faut, non seulement nous y appliquer tout exprès, mais encore avoir une curiosité particulière et personnelle des choses de la Grèce et de Rome. On ne s'intéresse pas d'abord, et, si je l'ose dire, on n'est pas tenu de s'intéresser, sans préparation, à la guerre du Péloponèse ou aux luttes séculaires de Rome contre les Samnites. Cependant, c'est précisément ce qui importe à Thucydide et à Tite-Live. Il n'en est pas ainsi de Plutarque. Ses *Vies parallèles* nous le montrent s'intéressant le plus à ce qu'il y a sinon de moins grec dans la *Vie d'Alexandre*, ou de moins latin dans la *Vie de César*, mais à ce qu'elles contiennent de plus humain. C'est ce qui l'intéressait lui-même, après tant d'années ou de siècles écoulés, lui, le bourgeois de la petite ville de Chéronée, et ce qui l'intéressait comme homme, non comme Grec d'origine, ou comme citoyen de l'Empire. Voyez plutôt à cet égard comment ses biographies sont composées, ou encore, et avant cela, demandez-vous les raisons qu'il a eues de concevoir et de traiter l'histoire sous cette forme de la

biographie. C'est qu'au fond, si nous sommes curieux de quelque chose en histoire, ce n'est pas de savoir les événements ni les dates, comment fut gagnée la bataille de Salamine, ou comment Auguste fit l'empire, mais c'est des « hommes » qui ont joué leur rôle dans ces événements, et de l'exemple qu'ils sont pour nous. Le drame authentique de la vie, voilà ce que nous cherchons dans l'histoire, et par où le passé nous attire. « Des cas humains représentés au vif », c'est l'expression d'Amyot lui-même, dans sa *Préface* des *Vies*, et rien ne saurait mieux rendre ce qui fait l'attrait des biographies de Plutarque. Ce ne sont pas ici des « inventions », des « fictions », mais l'expérience même. Toutes ces choses sont arrivées, ou du moins Plutarque le croit, et ses lecteurs aussi, — car, naturellement, ce n'est pas à nous de discuter en « critiques » la valeur des récits de Plutarque, — et elles sont arrivées en tels temps, en tels lieux, dans de telles conditions, à tels hommes dont nous savons les noms et la personne. Voilà comment Alexandre est mort, et comment Jules César. Nous lisons dans nos écoles les *discours* de Démosthène et ceux de Cicéron; voici dans quelles circonstances ils les ont prononcés. Pourquoi celui-ci a-t-il gagné la victoire de Salamine et celui-là perdu la bataille d'Actium, vous allez le savoir. Vous allez savoir quels furent leurs desseins, leurs ambitions, leurs passions, et à travers quelles aventures ils en ont atteint ou manqué l'objet. Et, comme ce sont là des questions en quelque sorte « éternelles », de là le caractère d'universalité des biographies de Plutarque : elles ont été « vécues », sans même en excepter celles de *Lycurgue* ou de *Numa Pompilius;* et de là leur caractère

de « réalisme » ou de vérité. A quoi, si nous ajoutons que, grâce au choix des personnages, roulant toutes comme elles font, sur des « intérêts d'État », l'anecdote et la particularité s'y relient à la « grande histoire », — j'entends celle des mouvements de fond qui, à travers les siècles, ont transformé l'humanité, — on achèvera sans doute d'en comprendre le prestige. L'un des mérites, et non le moindre, de la traduction d'Amyot a d'ailleurs été, je ne sais comment, d'effacer ce qu'il y a quelquefois de vulgaire dans cette conception de l'histoire à la Plutarque.

Les *Œuvres morales et mêlées* de Plutarque appellent des observations du même genre. Et d'abord c'est là que l'auteur laisse entrevoir sa « médiocrité ». Non pas que, quand il le faut, il ne parle fort bien, même de philosophie, et, notamment, je ne crois pas que nous devions à personne plus de renseignements qu'à lui, ni de plus exacts, sur la philosophie stoïcienne. Mais il a un goût fâcheux pour les petites questions, les questions familières, dont l'enchaînement, il est vrai, forme la trame de la vie quotidienne, et pour les grandes, il a une manière pratique de les traiter qui les rapetisse. Ce défaut qui achève de le caractériser comme bourgeois de sa petite ville, et qui peut-être n'en est pas un, qui nous semble en tout cas moins grave qu'à nos pères, quand ils se faisaient de la « littérature » une idée trop aristocratique, ne lui a pas nui. Je crois même qu'il faut dire : au contraire! et, en effet, c'est une forme de l' « universalité » que de prendre intérêt à beaucoup de petits faits que dédaignent les « beaux esprits ». On a aimé dans les *Traités* de Plutarque beaucoup de choses qu'on y

trouvera plus tard inutiles, oiseuses, fastidieuses. Cependant la connaissance de la « cuisine » des anciens n'est pas étrangère à l'idée générale que nous pouvons nous faire de leur civilisation, et l'homme ne vit pas uniquement de pain, mais il ne laisse pas d'en vivre, — et de ce que sa gourmandise y ajoute. Si les *Œuvres mêlées* de Plutarque sont pleines de détails de ce genre, il ne faut donc pas douter que ces détails n'aient contribué, pour une part considérable, à la popularité de cette œuvre, et il convient de faire observer que jamais peut-être le caractère de notre langue ne s'était mieux prêté à les rendre qu'au temps d'Amyot précisément, entre Rabelais et Montaigne. Il a été heureux pour nous que notre langue ne soit pas devenue tout de suite parfaitement « noble », et elle le doit en partie à la traduction des *Œuvres de Plutarque* par Amyot.

D'autant qu'en plus de ces détails ces *Œuvres mêlées*, il est temps de le dire, contiennent, pour ainsi parler, le trésor de la sagesse ancienne; et autant qu' « universel », Plutarque est « encyclopédique », ce qui veut dire à peu près la même chose. Beaucoup de renseignements précieux ne nous ont été conservés que par Plutarque, et quelqu'un qui le posséderait parfaitement, — comme fera bientôt Montaigne, — il s'en faudrait de bien peu qu'il ne possédât l'antiquité tout entière, depuis la religion et la guerre jusqu'à la médecine et à la musique. « Que de discours il m'a fallu avoir, disait un vieux traducteur de Pline le Naturaliste, avec paysans et artisans, comme fondeurs, gens de mine, monnayeurs, peintres, potiers, orfèvres, maçons, menuisiers, lapidaires, etc. » C'est ce qu'aurait pu dire Amyot, et, lui aussi, c'est au vocabulaire

de toutes les conditions qu'il avait affaire dans Plutarque. Mais qui ne voit pour quelle part cette raison même a dû contribuer au succès de Plutarque et d'Amyot? Personne après tout n'est tenu de s'intéresser à la *Retraite des Dix Mille* ou à la *Conjuration de Catilina.* Mais des descriptions de la vie quotidienne, voilà qui ne peut manquer d'intéresser tout le monde. Et, à ce genre de « littérature » quand la préoccupation morale se mêle, ce qui est encore le cas de Plutarque, et même un caractère essentiel de sa philosophie; quand un tel écrivain ne se montre soucieux de rien plus que de la manière de « bien vivre », c'est-à-dire conformément aux lois de la justice et de l'humanité; quand de l'histoire même, — ce qui d'ailleurs est plutôt un défaut, — il manifeste une tendance perpétuelle à faire une « morale en action » : c'est alors que les lecteurs lui arrivent en foule, chacun d'eux y trouvant la satisfaction du genre de curiosité qu'il apporte, et aucun d'eux n'étant rebuté par le ton de hauteur ou de supériorité de l'écrivain. C'est ce ton de supériorité qui rend Marc-Aurèle illisible. Et puis, de même qu'il n'est pas du tout prouvé qu'en dépit de quelques grands philosophes, de petits effets n'aient quelquefois en histoire procédé de très grandes causes, — *nascitur ridiculus mus*, — il ne l'est pas non plus que cette manière de concevoir, de décrire et d'essayer de régler la vie, en fonction de la morale, conforme au désir ou à l'idéal de la plupart des hommes, ne soit pas peut-être aussi, dans le vrai sens du mot, l'une des plus « philosophiques ». On pourra d'ailleurs se rendre compte que cette philosophie n'est pas incapable de quelque profondeur, ni de quelque force, en lisant le beau traité sur les

Délais de la Justice divine. Et, en effet, le même écrivain qui peut-être a traité l'histoire de la manière la plus anecdotique, est peut-être aussi, parmi les anciens, celui qui a le mieux reconnu dans les affaires humaines l'intervention d'une force majeure.

Toutes ces qualités de Plutarque, ou ces défauts, ont passé dans la traduction d'Amyot, et c'est ce qui justifie le mot célèbre, qu' « Amyot semble disputer le prix de l'éloquence historique avec son auteur, et faire douter s'il a, en le traduisant, accru ou diminué l'honneur de Plutarque ». Ne « doutons » pas, et disons qu'il l'a positivement « accru ». Quelques hellénistes mis à part, quand on nomme Plutarque, c'est Amyot qu'on veut dire et les deux noms sont inséparables. C'est pourquoi il est presque inutile d'examiner curieusement si le traducteur français a toujours très bien compris son modèle grec, et si, comme on l'a prétendu, les contre-sens et les fautes n'abonderaient pas dans sa traduction. Il y en a certainement; il y en doit avoir. Amyot n'a pas toujours eu sous les yeux les meilleurs manuscrits ni les meilleures éditions, et peut-être a-t-il su le grec d'une manière moins précise ou moins sûre qu'Henri Estienne. Il faudrait vérifier, si l'on jugeait que la question en valût la peine. On a voulu aussi qu'il y eût des nonchalances, des négligences et des défaillances dans son œuvre. Et, assurément, il y en a! Faut-il encore lui reprocher le manque de « couleur locale », ou plutôt la naïveté avec laquelle il habille en quelque sorte les anciens du costume de son temps? et qui transforme, par exemple, les « vestales » en « religieuses », ou les favoris d'Alexandre en « gentilshommes de sa chambre »? Mais

remarquons comme il est difficile de traiter cette question de la « couleur locale ». Car les « gentilshommes de la chambre d'Alexandre », cela est amusant, mais les « favoris », ou les « compagnons », ou les « serviteurs » d'Alexandre, ces expressions ont-elles plus de « couleur locale »? et Plutarque lui-même, d'autre part, avec quelles « couleurs » nous peint-il les temps de Lycurgue ou de Numa Pompilius? C'est, si je ne me trompe, avec les couleurs de son temps, qui cependant n'est pas le leur. Aussi bien ne peut-on pas dire qu'il y ait dans Plutarque de « couleur locale »? S'il avait songé à y en mettre, sa tendance même à l'universalité l'en aurait empêché. Encore une fois, c'est à la représentation des « cas humains » qu'il s'attache et non, si je puis ainsi dire, à celle d'un accident spartiate ou thébain. D'où cette conséquence que, si la « couleur locale » manque dans la traduction d'Amyot, l'altération du moins qui en résulte est tout à fait superficielle, n'atteint pas le fond des choses et nous donne tout au plus l'impression d'un déguisement, qui nous égaie, sans que nous courions le moindre danger de nous y méprendre. On peut aller plus loin, et on peut dire que cette naïveté ou cette bonhomie fait l'un des charmes de la traduction; et, ce qui le prouve, c'est l'échec de toutes les tentatives que l'on a faites pour la rajeunir. Car, comment cela? Quels moyens a-t-on employés pour ce « rajeunissement »? On a rectifié quelques contre-sens; on a supprimé les « huissiers à verge » et les « maîtres des requêtes » qui s'étaient glissés parmi les anciens ; et on a enfin reconstruit la phrase d'Amyot dans le goût du XVII[e] ou du XVIII[e] siècle. C'est une singulière façon d'entendre la « couleur locale », et

Amyot n'y devait point gagner, ni Plutarque, ni la vérité.

La phrase d'Amyot est un peu longue, avec des articulations un peu lâches; mais elle ne gagne rien à être raccourcie, parce que sa longueur est l'image de la manière de sentir et de penser qui est celle d'Amyot. Avec fidélité, et d'ailleurs avec plus de souplesse que d'art, elle imite ce qu'il y a de successif, et parfois d'un peu hésitant dans la démarche d'une pensée qui se cherche, et elle semble naturelle de ce que cette hésitation même laisse entrevoir de conscience et de sincérité. Amyot est parfaitement naturel, et, de tous ses mérites, ce naturel n'est pas celui que ses contemporains, qui sont les contemporains de Ronsard et presque de Rabelais, ont le moins apprécié. Nous l'avons vu, pour lire Rabelais et Ronsard, il faut que l'on commence, il a fallu, même en leur temps, que l'on commençât par en faire une espèce d'apprentissage. *Non hic est piscis omnium!*

Rien de semblable ici. C'est de plain-pied qu'on entre en commerce avec Amyot, et tout de suite on est comme chez soi dans son *Plutarque*. C'est que ce style est celui de la conversation quotidienne. Si l'on était tenté de le trouver savant ou pédantesque, c'est qu'il n'est question dans ces vingt volumes que d'antiquités, — *Alterthumskunde*, disent les Allemands, — choses grecques ou latines, dont les vieux noms surprennent d'abord le lecteur ignorant, et il est vrai qu'on peut l'accuser de prolixité, mais c'est le cas de dire que la faute en est à Plutarque, et la prolixité ne déplaît pas toujours. Et puis, et surtout, ce style est « français » dans le choix de ses mots comme de ses tournures; il est modeste, il est

« bonhomme ». L'écrivain y conquiert nos sympathies à sa personne, même et précisément en ne s'y montrant jamais. Il ne resterait, après cela, qu'à savoir si de telles qualités, qu'il faut qu'on estime à leur prix, suffisent pour égaler, dans la succession de nos grands écrivains, le traducteur de Plutarque aux plus grands. Nous pouvons peut-être nous borner à dire que nous ne le croyons pas.

Mais ce que nous voudrions qu'on eût vu, c'est qu'elles expliquent sa popularité, la durée de sa réputation et la profondeur de son influence. Car, assurément, — et pour nous en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de la littérature anglaise, — peu de livres ont plus contribué que le *Plutarque* d'Amyot, on ne peut pas dire encore et l'expression serait prématurée, à la « diffusion européenne de la langue et de la littérature françaises », mais à préparer à cette littérature et à cette langue leur public européen. Rabelais et Ronsard étant destinés à devenir promptement, même pour leurs propres compatriotes, des « auteurs difficiles », celui-ci s'est trouvé d'abord parfaitement intelligible à tous; et serons-nous surpris qu'on lui en sache ou qu'on lui en ait su quelque gré?

Sans doute, c'est aussi pourquoi nous allons maintenant le retrouver, pour ainsi dire, tout du long de l'histoire de la littérature française, et, quoique ce soit un peu anticiper sur l'ordre des temps, c'est ici qu'il convient d'en faire la remarque. Nulle influence plus profonde, mais surtout plus pénétrante. C'est du *Plutarque* d'Amyot que nous allons voir, l'un après l'autre, sortir les sujets préférés de la tragédie française, et, plus particulièrement,

la conception et la matière de cette « tragédie politique » dont l'intérêt est fait de l'enchevêtrement des plus grandes questions de la politique dans une intrigue d'amour. Les « héros de Plutarque », l'expression va devenir proverbiale, quoique pourtant, à bien y regarder, il n'y ait pas tant de héros dans les *Vies parallèles.* Mais c'est l'impression générale, et une impression agissante, et on ne sait pas très nettement ce que l'on veut dire, on serait embarrassé d'avoir à le préciser davantage, mais on s'entend parfaitement. C'est ce que nous verrons nous-mêmes quand nous arriverons aux débuts de notre tragédie classique. De même que l'*Iliade* est à l'origine de la tragédie grecque, ce qui ne veut pas dire que Sophocle ait emprunté d'Homère le sujet d'*Œdipe à Colone*; pareillement le *Plutarque* d'Amyot, les *Vies parallèles*, sont à l'origine de la tragédie française. Il y a là des « cas humains », répétons le mot, qui sont demeurés comme les modèles de tous les cas du même genre, des motifs ou des thèmes d'invention pour trois ou quatre générations d'hommes, et le *Plutarque* d'Amyot nous apparaît ainsi comme inséparable de l'histoire et de la fortune d'un genre avec lequel il ne semblait pas qu'il eût rien de commun. La même fortune n'est échue ni à Pierre Saliat, le traducteur d'*Hérodote*, qui ne manque pourtant pas de quelques qualités, ni à Blaise de Vigenère, le traducteur de *Tite-Live* et de *Tacite*, que les contemporains ou du moins quelques contemporains affectaient de comparer ou de préférer à Amyot.

Rappelons encore que Jean-Jacques Rousseau sera plein de Plutarque, et précisément du *Plutarque* d'Amyot, dans lequel son enfance d'autodidacte aura presque

appris à lire. Si l'on retranchait de ses connaissances sur l'antiquité ce que l'auteur de l'*Émile* et du *Contrat social* en doit à Plutarque, il resterait assez peu de chose. Et ce qui est vrai de Jean Jacques Rousseau, de combien de gens ne doit-il pas l'être, qui n'ont pas écrit, mais qui, dès qu'il a paru, se sont, à travers Plutarque, reconnus et retrouvés en lui? Tels sont, entre autres, et depuis lui, la plupart des « hommes de la Révolution ». L'idée qu'ils se font de l'antiquité, Camille Desmoulins, par exemple, ou encore Mme Roland, c'est l'idée qui se dégage de la lecture des *Vies parallèles*. Et ici, nous avons cru devoir attendre jusqu'à présent pour le dire, nous touchons la borne du « génie » de Plutarque. C'est un « historien de cabinet », et, sans doute, beaucoup d'historiens ne sont que des historiens de cabinet, mais beaucoup d'entre eux aussi, quoique n'étant pas César, ont du moins, comme Tacite, passé par les affaires, manié les hommes et mesuré la résistance des choses. Il en résulte, dans leurs histoires, un arrière-fond de réalité qui manque dans les récits de cet honnête bourgeois de Chéronée que fut Plutarque, et ce serait leur juste revanche si, d'ailleurs, le lecteur ordinaire ne se souciait assez peu de ce genre d'exactitude. Il est fâcheux qu'il ne s'en soucie point davantage, parce qu'il croit alors comprendre les « raisons » des choses, tandis qu'il n'a saisi que les apparences souvent superficielles, et c'est ce qui est arrivé aux « hommes de la Révolution ». Ils n'ont pas connu l'antiquité, parce que la plupart d'entre eux ne l'avaient apprise que dans Plutarque; mais, Plutarque étant indubitablement un « ancien », ils ont cru connaître cette antiquité, puisqu'ils le connaissaient. Nous n'avons pas du reste à insis-

ter sur ce point, ni à montrer comment, au XVIIIe siècle, on pouvait élargir, préciser et surtout approfondir la connaissance de l'antiquité telle que nous l'offrait le *Plutarque* d'Amyot. On connaissait assez d'autres textes, et la critique était assez avancée. Mais l'influence de Plutarque avait été la plus forte, et sa fortune achève ainsi de s'expliquer à nous par elle-même. C'est à Plutarque, au bon Plutarque, que la France classique, d'une manière générale, empruntera son « idée » de l'antiquité gréco-latine, et elle l'empruntera à Plutarque parce qu'il a eu ce bonheur de rencontrer Amyot pour le traduire. Mais Amyot, seul ou presque seul de tous les traducteurs, survivra dans l'histoire, un peu parce qu'il est Amyot, mais surtout parce qu'il a traduit Plutarque. Dans une espèce d'*Encyclopédie*, d'un caractère franchement cosmopolite, où l'on ne s'intéresse presque plus à l'homme en tant que citoyen de la République ou de sa petite ville, mais en tant que citoyen du monde, Plutarque, dont les curiosités paraissent avoir quelquefois ressemblé à celles d'une vieille femme, a réuni des renseignements que l'on ne trouvera pas ailleurs, chez Tacite, par exemple, ou chez Platon; et ces renseignements, Amyot nous les a rendus dans une langue purement française, familière et facile, capable au besoin de force et d'éloquence. Et, parce qu'il y a là une rencontre unique dans l'histoire de nos littératures modernes, il y a donc une fortune unique, et que, par une dérision singulière, on est constamment tenté de regarder comme excessive, quoique, d'ailleurs, en l'examinant de plus près, on ne la trouve pas imméritée.

III

JEAN BODIN

Et le cas encore de celui-ci, Jean Bodin, est assez singulier pour la manière dont on y voit s'allier dans le même homme aux vues et aux « anticipations » les plus pénétrantes les pires superstitions. L'auteur de ces six livres de la *République*, où l'on a pu voir quelquefois une ébauche encore assurément confuse, mais une ébauche de l'*Esprit des Lois*, et qui est en tout cas le premier livre français que l'on ait écrit en ce genre, est aussi l'auteur de la *Démonomanie des Sorciers*, lequel est bien l'un des livres, à tous les égards, les plus exécrables qu'il soit possible de citer et de concevoir en notre langue. Il est aussi l'un des plus fermes soutiens de l'astrologie judiciaire, en même temps que l'un de ceux qui ont fondé chez nous la « philosophie de l'histoire ». Et, pour l'achever enfin de peindre, il a trouvé le moyen de joindre ensemble un remarquable libéralisme d'esprit, et une insensibilité, une dureté de cœur extraordinaires. Ce dernier caractère est sans doute commun à beaucoup de ses contemporains, mais il est plus choquant chez Bodin que chez beaucoup d'autres.

La plupart de ses ouvrages, qui sont assez nombreux, — et je crois qu'il y en a même de presque inédits, — se rapportent au dessein de sa *République*, et, si nous voulons le classer, il est essentiellement un « publiciste ». J'appelle et on appelle généralement de ce nom les

écrivains qui font profession de raisonner sur les lois de la politique et d'en rechercher les « causes » pour en procurer l' « amélioration ». Le plus important de ces ouvrages, — « préparatoires » ou « explicatifs », selon qu'ils sont antérieurs ou postérieurs à la *République*, — est en latin, et intitulé : *Methodus ad facilem historiæ cognitionem*. Il a paru en 1566, dans la même année que l'*Apologie pour Hérodote* d'Henri Estienne, et il est intéressant de les comparer, dans la mesure où ils sont effectivement comparables, comme étant l'un et l'autre une espèce de « philosophie de l'histoire ». Le magistrat au cœur dur, qui peut-être sait moins bien le grec, y fait preuve, en revanche, d'infiniment plus de largeur et d'invention d'esprit que le grand helléniste aux généreuses colères. C'est qu'il n'y fait pas emploi de son érudition, qui est très étendue, très variée, très sûre, pour des fins un peu basses, à la réalisation desquelles une connaissance approfondie n'était pas nécessaire : nul besoin d'Hérodote pour attaquer le « papisme » ! Trois chapitres du *Methodus* méritent d'être retenus : le cinquième, qui est intitulé : *De recto historiarum judicio* et qui contient la « théorie des climats » considérés comme l'un des facteurs essentiels de l'histoire ; le sixième, où, sous le titre : *De statu rerum politicarum*, il est traité des « révolutions », et le septième : *Confutatio eorum qui quatuor monarchias et aurea sæcula statuunt* ; c'est en effet ici la « théorie du progrès » qui « s'annonce » en quelque sorte, et nous allons tout à l'heure la retrouver dans la *République*.

On peut rapprocher encore, puisque les dates non seulement le permettent, mais l'exigent presque, les

Six livres de la République, de Jean Bodin, Angevin, parus en 1577 chez Jacques du Puy, libraire juré à la Samaritaine, des *Dialogues* d'Henri Estienne, 1578, et de la *Précellence*, 1579. Comment cela, demandera-t-on peut-être, et pourquoi? Parce que nous venons de voir, dans le *Plutarque* d'Amyot, la littérature prendre la forme du parallèle? Non; mais parce que, si différents qu'ils soient à tous autres égards, ces ouvrages sont animés, inspirés de la même ardeur patriotique; parce que le patriotisme s'y excite lui-même, en quelque manière, de la même animosité contre l'Italie, l'influence italienne, l'imitation des mœurs ou du langage italiens; et parce qu'ils contribuent diversement, mais également à nous éclairer sur l'état des esprits, en matière de morale ou de politique. La réputation, déjà classique, de Machiavel et de son livre *du Prince* est-elle méritée? Je ne sais! mais si l'on constate qu'elle est consacrée, il faut constater également qu'en France la résistance et la révolte sont universelles et déclarées contre elle. Le problème, — et on sait quelle en est l'importance, — est posé de savoir quels sont les « rapports de la morale et de la politique ». Existe-t-il des cas, non seulement où l'on puisse, mais des cas où l'on doive sacrifier la morale à la politique? Et le prince a-t-il jamais le droit de commettre ou de commander une action « moralement mauvaise », connue de lui et jugée comme telle, en vue d'un intérêt supérieur qui serait « la raison d'État »? Ou bien encore, à tous les deux, l'État et le prince, leur est-il avantageux, et, de ce qu'il est avantageux, leur est-il permis d'ignorer la morale, et, comme les artistes l'ont fait ou voulu faire pour l'art, leur est-il permis de séparer, sans

possibilité de réconciliation, la politique et la morale? Nous ne parlons pas après cela de la théorie du « beau crime » qui n'est qu'un inhumain et odieux paradoxe. Mais, aux environs de 1575, toutes ces questions commencent à préoccuper ardemment les esprits, et les *Six livres de la République* en sont un témoignage capital. Son intention générale, à lui aussi, Jean Bodin, est de protester contre l'influence de Machiavel, qu'il estime néfaste. C'est dans le même temps l'intention d'Henri Estienne, ce sera l'intention de celui qu'on appelle « le brave La Noue » dans ses *Discours militaires*. C'est aussi, nous voudrions qu'on l'eût bien vu, l'une des raisons de l'accueil qu'on fait à Plutarque. Il est moral, sa politique est de la morale. Écrites ou non écrites, il pense qu'il y a des « Lois » qu'on ne peut pas violer. Et, quand on rapproche tous ces traits les uns des autres, on voit manifestement se prononcer une tendance qui n'est encore qu'une tendance, dont on pourrait dire, en la rapportant à son origine immédiate et en songeant quel sera son prochain avenir, que son objet est de substituer la politique des Bourbons à la politique des Valois.

Voici cependant un autre caractère, non moins intéressant, de la *République* de Bodin. Bodin est un « magistrat » et un « jurisconsulte » ou un « jurisprudent »; et, en général, c'est une espèce d'hommes tout à fait respectueuse du texte de la loi. On s'en apercevra, si l'on veut bien se reporter à sa *Démonomanie des Sorciers*. Terrible chose que la procédure! Mais, dans sa *République*, antérieure pourtant de cinq ou six ans à la *Démonomanie*, Bodin fait un effort, et, semble-

t-il, un effort souvent heureux, pour se dégager de la tradition romaine. Il invoque et il évoque à chaque page les anciens, Aristote et Platon, Polybe et Plutarque, Tite-Live et Tacite, et il y ajoute les anciens qui ne sont pas généralement ceux des « littérateurs », je veux dire les anciens du *Digeste*. Mais, presque autant que des « écrivains » anciens, il s'autorise des « faits » modernes, et les histoires d'Allemagne ou d'Angleterre, d'Espagne ou d'Italie ne lui sont pas moins familières que l'antiquité gréco-latine. Il introduit ainsi dans sa matière ce que l'on pourrait appeler un commencement de « méthode expérimentale ». En histoire, ce sont les « faits » qui prouvent, et non pas les « raisons » et les « raisonnements ». Ce qui d'ailleurs ne signifie pas qu'il n'y ait pas de « raisons » en histoire, d'explications et de « causes » des faits; mais ce sont d'autres faits qui jugent à leur tour ces explications, comme ce sont des faits qui ruinent ou qui confirment les assertions de Démosthène ou de Cicéron; et il y a certainement lieu de chercher, en discutant ces raisons et ces faits, s'il y a des « lois » qui les gouvernent, mais ces « lois » ne seront toujours que ces « faits » eux-mêmes, dégagés de ce qu'ils avaient de « circonstanciel » et de « contingent ». Voyons donc cette méthode à l'œuvre.

Et tout ainsi que la prudence du bien et du mal est plus grande aux peuples mitoyens, — ce sont ceux des régions tempérées — et la science du vrai et du faux aux peuples de Midi, aussi l'art qui gît ès ouvrages de main est plus grande aux peuples de Septentrion qu'aux autres, en sorte que les Espagnols et Italiens s'émerveillent de tant d'ouvrages de main, et si divers, qu'on apporte d'Allemagne, de Flandre et d'Angleterre. Et comme il y a en l'homme trois parties principales de l'âme, c'est à savoir, l'imagination ou sens

commun, la raison, et la partie intellectuelle, aussi en la République, les Pontifes et Philosophes sont empêchés à la recherche des sciences divines et occultes, les magistrats et officiers à commander, juger et pourvoir au gouvernement de l'État, le menu peuple au labeur et aux arts mécaniques : nous pouvons dire le semblable de la république universelle de ce monde, que Dieu a tellement ordonné par une sagesse émerveillable, que les peuples de Midy sont ordonnés pour la recherche des sciences les plus occultes, afin d'enseigner les autres peuples; ceux de Septentrion au labeur et aux arts mécaniques; et les peuples du milieu pour négocier, trafiquer, juger, haranguer, commander, établir les Républiques, composer lois et ordonnances pour les autres peuples. A quoi l'homme septentrional, par faute de prudence, n'est pas si propre, et le Méridional, soit pour être adonné par trop aux contemplations divines et naturelles, — il songe ici sans doute à Pythagore et à Archimède, — soit qu'il ait faute de cette promptitude et allégresse qui est requise aux actions humaines, soit qu'il ne peut ployer en ses avis, ni dissimuler, ni porter la fatigue des affaires publiques, qui est nécessaire à l'homme politique.... (*République*, livre V, ch. 1.)

N'est-ce pas dommage que cette page soit immédiatement suivie de celle-ci, dont nous nous contenterons de rappeler les premières lignes.

Et semble que ceci soit figuré par la fable de Jupiter... car qui prendra garde à la nature des Planètes, on trouvera que la division d'icelles s'accommode aux trois régions que j'ai dit... donnant la plus haute planète, qui est Saturne, à la région méridionale, Jupiter à la moyenne, Mars à la partie septentrionale, etc.

Évidemment, c'est bien ici la « théorie des climats » et Montesquieu peut désormais venir. « La nourriture passe nature, » c'est encore une expression de Bodin, et par « nourriture » il entend l'ensemble des conditions qu'il considère comme capables de modifier la nature, et surtout et d'abord, l'influence « des airs, des eaux et des lieux ». Les différentes races d'hommes étant nées avec

des aptitudes originelles ou « congénitales », que l'on « suppose » d'ailleurs ou que l'on imagine un peu arbitrairement, bien plutôt qu'on ne les retrouve, chez les « septentrionaux » ou les « méridionaux » de nos jours, ces aptitudes se sont elles-mêmes modifiées ou transformées jusqu'à devenir, au cours des âges, le contraire d'elles-mêmes. C'est, entre autres exemples, ce que Bodin ne craint pas de dire des Romains « qui ont du tout perdu la splendeur et vertu de leurs pères, par une oisiveté lâche et couarde ». Et ces transformations sont difficiles à saisir parce qu'elles sont lentes. « Si le peuple est transporté d'un pays en un autre, vrai est qu'il ne sera pas sitôt changé que les plantes qui tirent leurs sucs de la terre. » Mais enfin il changera, dit Bodin : ce sont encore formellement ses termes, et, si on lui objecte que cependant les Romains de son temps vivent sous le même « climat » que les contemporains de Cincinnatus, il répondra que ce mot même de « climat » doit s'entendre d'une manière un peu large; nous répondrons avec lui et pour lui, dans le langage de nos jours, que le « climat », c'est le « milieu » ou l' « ambiance » ; et nous ajouterons que la « théorie des climats » n'a vraiment d'importance qu'autant qu'elle est une introduction à la théorie du « changement » ou de l' « évolution ». C'est ce que les rêveries astrologiques de Bodin ne l'empêchent pas d'avoir vu avec une lucidité singulière, et là encore est l'un des mérites de sa *République*. Voici à cet égard une page curieuse :

Tout changement est volontaire, ou nécessaire, ou mêlé de l'un et de l'autre, et la nécessité est naturelle ou violente. Car, combien que la naissance soit plus belle que la mort, si est-ce toutefois que

ce torrent de nature fluide ravissant toutes choses, — c'est nous qui soulignons l'expression à cause de son air de « modernité », — nous fait connaître que l'un ne peut être sans l'autre; mais tout ainsi qu'on juge la mort la plus tolérable celle qui vient d'une vieillesse caduque, ou d'une maladie lente et presque insensible, aussi peut-on dire que le changement d'une République, qui vient quasi de vieillesse, et après avoir duré une longue suite de siècles, est nécessaire, et non pas toutefois violent. Car on ne peut dire violent, ce qui vient d'un cours ordinaire et naturel à toutes choses de ce monde. Et tout ainsi que le changement peut être de bien en mal, aussi peut-il être de bien en mieux, soit naturel ou violent, mais celui-ci se fait soudainement, et l'autre peu à peu. (*République*, livre IV, ch. 1.)

Et à l'appui ou comme démonstration de la justesse de cette analyse, au cours de laquelle on le voit s'inquiéter de la fixation du sens des mots *volontaire*, *nécessaire*, *violent*, *naturel*, en même temps que de faire un « dénombrement parfait » des distinctions que le sujet comporte, il cite Lycurgue, il cite Sylla, il cite « l'état aristocratique de Sienne », il cite les Hébreux, les Syracusains, les Florentins, les Marocains, « après la mort d'Aben-Saïd, roi de Fez », les Mamelucks d'Égypte, les Russes ou « Russiens » et qui encore? Et il y en a trop, il est vraiment prolixe; sous la dictée de son érudition le volumineux in-folio s'enfle démesurément; mais on ne peut méconnaître ce qu'il y a de presque « scientifique » dans cette accumulation de preuves, toutes concrètes et toutes positives, toutes tirées du spectacle et de l'expérience des choses humaines.

Le succès de la *République* fut considérable, non seulement en France, mais en Angleterre et en Allemagne, et même assez considérable pour qu'il fallût traduire en latin l'énorme in-folio. Ne l'oublions jamais quand nous

parlons de ce qu'on peut encore appeler les « commencements » de l'histoire de la littérature française. En 1577, quand on veut assurer — et « exploiter » — le succès d'un livre, il faut encore le traduire en latin ! Ou plutôt, si l'on écrit en français, comme en anglais d'ailleurs ou comme en allemand, on ne s'adresse point aux mêmes lecteurs que quand on écrit en latin. On écrit en français pour la foule, c'est-à-dire pour ceux qui ne peuvent pas aller étudier l'antiquité dans ses sources, mais pour les « lettrés », pour les savants, on écrit en latin. C'est ce qu'avait fait Bodin, comme les autres, à ses débuts, dans son *Methodus*, 1566, et sur ses vieux jours, et à la fin de sa carrière, 1596, c'est ce qu'il fera dans son *Amphitheatrum Naturæ*. Il avait donné entre temps sa *Démonomanie des Sorciers*, 1582.

Un pareil livre a-t-il sa place dans l'histoire d'une littérature ? et ne pourrions-nous pas nous contenter d'en avoir indiqué le titre ? D'autant que Jean Bodin, pour nous, c'est l'auteur des *Six livres de la République*, et sa *Démonomanie* n'éclairant que son personnage, dont nous n'avons pas de raisons d'être curieux, on pourrait dire qu'en somme nous n'en avons que faire. Mais, en y regardant de près, il nous a semblé qu'on ne saurait absolument l'omettre. La *Démonomanie des Sorciers*, témoignage éloquent et barbare de la force des convictions irrationnelles de J. Bodin, en est un aussi de l'esprit général du temps, et un encore peut-être que, dans « l'esprit d'un temps » ou d'une civilisation, il n'est pas vrai que « tout se tienne ». C'est à peu près ainsi qu'il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en certaines choses et honnête homme en d'autres. Bodin et

ses contemporains, qui sont déjà ceux d'Henri IV, sont encore, comme Rabelais, mais d'une autre manière, engagés et retenus de toute une partie de leur personne dans l'esprit de la scolastique et du moyen âge. Si l'on eût demandé à l'auteur de la *Démonomanie* quelles raisons il avait de croire aux sorciers, il aurait pu, il aurait même dû répondre que c'est que d'autres y ont cru avant lui, et parmi eux des magistrats pour lesquels il éprouve autant de respect que de confiance.

Je ne m'étonne donc pas que l'auteur des *Six livres de la République* ait écrit la *Démonomanie*, et je ne m'étonne pas qu'il croie aux sorciers et à la sorcellerie. Il y croit, comme on y croit de son temps et autour de lui, quoique ce temps soit un temps, s'il en fut, d'émancipation de la pensée. Mais, ce qui est plus surprenant, c'est sa manière d'y croire, laquelle n'a rien de vague et d'imaginatif, mais au contraire de précis, de tranchant, et on serait tenté de dire de « pseudo-scientifique ». C'est au nom d'une information plus étendue que celle du vulgaire, et comme résultat d'une méthode qui n'est pas à la portée de tout le monde, que Bodin croit que la sorcière chevauche dans la nuit sombre sur un manche à balai. Il a aussi par devers lui son « expérience » de magistrat et de juge, fort des enquêtes qu'il a conduites et des condamnations qu'il a prononcées. Nous avons le respect de la « chose jugée », ce qui est bien; mais nous l'avons encore plus quand elle a été jugée par nous, ce qui est moins bien sans doute, — et précisément c'est le cas de Bodin. — Les jugements des tribunaux, et ses propres jugements à lui, ont pour lui toute l'autorité du fait. Et assurément la condamnation d'une sorcière est un « fait »!

Mais qui ne voit que le « fait » ne consiste ici qu'uniquement dans la condamnation? Bodin seul ne le voit pas, et raisonne comme ne le voyant pas. La condamnation d'une sorcière par justice établit pour lui la réalité objective du « fait de sorcellerie ». Quelqu'un oserait-il prétendre qu'il n'y a pas de sorciers? Il y en a, puisque les tribunaux, après enquête, contre-enquête, interrogatoire, confrontations et autres moyens de procédure, l'ont ainsi décidé. Et de là, le ton d'assurance qui règne dans la *Démonomanie*. De là, je ne sais quelle espèce de raideur ou de morgue, si fréquente chez ceux qui ont su, comme Bodin, se persuader qu'en soutenant leurs propres opinions, ils défendent l' « institution sociale ». Mais de là aussi ce qu'on pourrait appeler l' « odieux » du livre, et qui risquerait de nous rendre injustes pour l'auteur de la *République*, si nous y insistions davantage.

Revenons donc à la *République*, et, après avoir essayé d'indiquer le caractère général et la portée du livre, disons que ce ne serait pas un travail d'un mince intérêt que de relever dans ces six livres tout ce qu'ils contiennent d'enseignements de toute sorte. Il y est en effet question un peu de tout, sauf de choses « simplement plaisantes », et on y apprend beaucoup sur l'état de la France dans la seconde moitié du XVIe siècle. L'auteur a le goût du menu fait et de l'information précise. Juif d'origine, à ce que l'on dit, il semble aussi qu'il ait lu l'hébreu, et, ce qui est certain, c'est que, dès qu'il emprunte des « exemples » à l'Histoire Sainte, on sent une assurance en lui qui ne se retrouve chez aucun de ses contemporains. Mais, par malheur, l'intérêt qu'on prendrait à le lire est trop souvent interrompu ou gâté par

l'absurdité des rêveries qu'il mêle à ses raisonnements et, d'autre part, on ne peut pas dire qu'il écrive mal, mais il n'écrit pas bien. Il a parfois d'heureuses expressions, et on en a vu quelques exemples; mais il ne sait pas faire ou « construire » une phrase, et, pour l'entendre, il faut commencer par la « ponctuer » à nouveau. C'est sans doute pourquoi sa réputation ne lui a pas beaucoup survécu. Il semble bien que l'on ait continué de le lire, et je serais surpris que Hobbes, que Spinoza, que Bossuet ne l'eussent pas lu. Mais on le lit, en tout cas, sans le dire, et nous le verrons rarement cité.

Il n'y a pas lieu d'en appeler, ou de le « réhabiliter », puisqu'il est devenu assez indifférent à tout le monde pour que personne ne l'attaque; mais il n'y a même pas lieu de le louer au delà de ce que l'on fait communément dans nos *Histoires*. Il faut seulement lui faire sa place. Écrivain français, Jean Bodin, Angevin, — dans ce siècle où tout le monde est Angevin ou Tourangeau, — est à l'origine de tout un « mouvement d'idées » et même de ce qu'on appelle un « grand courant littéraire ». Autre rapport encore à signaler avec Henri Estienne et Amyot : son rôle, à lui aussi, a été d'un savant « vulgarisateur », et le genre d'intérêt que les autres ont su éveiller pour l'expression littéraire des « idées morales » ou des « questions philologiques », Bodin l'a éveillé pour les « idées politiques ». C'est aussi pourquoi, considérée à distance, et d'un peu haut, leur influence à tous trois a été de la même nature. Ils ont essayé de faire comme un choix, une « sélection », une anthologie, si je puis ainsi dire, des leçons de l'antiquité. Quelles sont, parmi les institutions des Grecs ou des Romains, celles qui peuvent nous convenir encore?

ou parmi les préceptes de leur morale? ou parmi les leçons de leur rhétorique? Et, à la question ainsi posée, d'une manière en quelque sorte tout utilitaire et pratique, ils ont répondu, en insinuant, dans la discussion de ces leçons, beaucoup plus de critique, et de liberté par conséquent, que n'avaient fait les deux ou trois générations précédentes. C'était un pas considérable, et, nous l'avons dit, rien n'a plus nui à la réalisation des ambitions de la Pléiade que de n'avoir pas osé faire ce pas. Il est accompli maintenant, et leurs successeurs n'auront qu'à les suivre dans la direction qu'on vient de leur ouvrir. Le « culte » de l'antiquité n'en deviendra pas la « superstition » et la tradition s'entendra d'une manière large. Elle sera Virgile et Horace, par exemple; elle ne sera pas Bavius ni Mævius, sous le vain prétexte qu'ils ont existé. Il y a des anciens qui subsistent, et il y en a qui sont morts. Ainsi, et à plus forte raison, de leurs institutions, que domine la loi du changement. Et ainsi même des « vérités » qu'ils contiennent, dont il y en a qui sont vraiment des « vérités », mais dont plusieurs n'en ont que l'apparence.

Que dirons-nous donc qu'il manque encore à l'expression de cet idéal pour être constitué pleinement? Nous dirons qu'il y manque le sens de la « vie intérieure », ou du moins nous le dirions, si nous ne craignions pas que cette expression ne parût bien « moderne ». Et, en effet, quel rapport entre les *Regrets* de Joachim du Bellay, le seul ouvrage peut-être de ce temps où il y ait de la « vie intérieure », et la *République* de Jean Bodin? Si cependant on fait attention que, dans Bodin, comme dans Amyot, comme dans Estienne, et j'ose dire comme dans Ronsard

même, d'une manière générale, « tout est vu du dehors » et rendu objectivement, on n'aura pas de peine à nous comprendre. Pour contrôler la justesse des impressions qu'ils reçoivent de l'antiquité, aucun de nos écrivains n'en a jusqu'ici appelé à lui-même. Jean Bodin n'a jamais éprouvé, par le moyen de la sienne, la vérité de la « psychologie » qu'il nous a tracée de la sorcière. N'est-ce pas aussi la raison pourquoi, — et même quand il s'agit de choses contemporaines et même personnelles, — nous n'avons pas encore démêlé la vraie nature des sentiments de Ronsard pour sa *Cassandre* ou de Du Bellay pour son *Olive*? S'observer donc et s'interroger soi-même ; être, pour ainsi dire, chacun dans sa condition, le critique perpétuel de ses propres lectures ; « s'intérioriser » le monde, au lieu de « s'extérioriser » et de risquer ainsi de se perdre en lui ; ramener tout à sa propre mesure, qui ne sera pas, d'ailleurs, la mesure définitive des choses, mais la commune mesure des choses et de nous : c'est ce qui reste maintenant à faire ; et l'événement allait prouver qu'il n'y fallait rien de moins que du génie, si cet honneur était réservé à Montaigne.

Mais, avant d'aborder Montaigne et ses *Essais*, il nous faut retracer les débuts du théâtre français, qui sont encore une tentative pour s'approprier une part de l'antiquité.

CHAPITRE II

LES ORIGINES DU THÉATRE

« Quant aux Comédies et Tragédies, si les Rois et les Républiques les voulaient restituer en leur ancienne dignité qu'ont usurpée les farces et moralités, je serais bien d'opinion que tu t'y employasses » : ainsi s'était exprimé Joachim du Bellay dans sa *Défense et Illustration de la Langue française*, et si, d'autre part, nous considérons que le premier poète qui répondit à son appel fut Étienne Jodelle, de la « Brigade », il semble bien que nous eussions dû rattacher plus étroitement l'histoire des origines ou des commencements de la tragédie classique à l'influence et à l'œuvre de la Pléiade.

Voici donc la raison qu'il y a selon nous de l'en séparer. En dépit de Jodelle et même de Jacques Grévin, on ne peut vraiment faire honneur à la Pléiade du développement du genre dont elle a le moins pressenti la fortune future, que peut-être elle a même empêché de reconnaître sa vraie nature, τὴν αὑτῆς φύσιν, selon le mot d'Aristote; et puis, tandis qu'il n'y a rien de plus « français » que l'histoire littéraire de la Pléiade, on

peut dire qu'au contraire le moindre intérêt de l'histoire des origines ou des commencements de la tragédie classique n'est pas d'appartenir, ainsi qu'on le va voir, à l'histoire de la *Littérature Européenne* autant qu'à l'histoire de la littérature française.

Quel est d'abord le rapport de la tragédie française, telle que du Bellay en concevait l'idée, avec le théâtre antérieur? « La moralité françoise, écrivait Thomas Sibilet en 1548, représente en quelque chose la tragédie grecque et latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et principaux. Et si le François s'étoit rangé à ce que la fin de la tragédie fût toujours triste et douloureuse, la moralité seroit tragédie. » C'était précisément à ce passage de l'*Art poétique* de Th. Sibilet que du Bellay avait répondu dans son *Illustration*. Mais Charles Fontaine, ou l'auteur quel qu'il soit du *Quintil Horatian*, intervenant à son tour, avait répondu à du Bellay : « De comédies françaises en vers, certes je n'en sais point, *mais des tragédies assez, et de bonnes, si tu les sceusses connaître*, sur lesquelles n'usurpe rien la Farce, ni la Moralité comme tu estimes; *ains sont autres Poèmes à part.* » Il avait raison sur ce dernier point : les moralités sont « autres poèmes à part », de l'espèce allégorique, et qu'il est surprenant que l'on ait pu confondre avec la tragédie. Entre la « moralité française » et les « tragédies grecques ou latines » il n'y a guère plus de rapports qu'entre les *vers* pindariques de Ronsard et les *rondeaux*, par exemple, de Charles d'Orléans. La moralité n'avait rien usurpé sur la tragédie. Mais ces tragédies françaises, et en vers, dont l'auteur du *Quintil Horatian* parle avec tant d'assurance et qu'il reproche à

du Bellay de n'avoir pas su connaître, où les voyait-il lui-même, où les prenait-il? et voulait-il peut-être désigner les *Mystères*?

Nous n'en pouvons guère douter. Il y avait deux siècles alors que les *mystères* tenaient lieu de *tragédies* et depuis qu'un arrêt du Parlement de Paris, rendu le 17 novembre 1548, avait expressément enjoint aux « Confrères de la Passion » de ne plus jouer que des *mystères* « honnêtes et licites », même *profanes*, il semble bien qu'au premier aspect, des mystères comme celui de la *Prise de Troie* ou celui du *Siège d'Orléans* ne fussent pas si différents, après tout, d'un *Hector* par exemple ou d'une *Jeanne d'Arc*. Mais il faut regarder de plus près. Les mystères comme celui du *Siège d'Orléans* ou de la *Prise de Troie* sont peu nombreux dans l'abondante littérature des mystères. On n'en connaît pas plus de cinq ou six; et cinq ou six mystères en deux cent cinquante ans n'avaient pu créer cette habitude ou cette complicité de l'opinion qui sont, comme l'on sait, indispensables à la popularité et à la fortune littéraire d'un genre. Fidèles à leur origine, les mystères étaient demeurés, chez nous, comme en Italie, ce que de l'autre côté des monts on appelait du nom de *Sacre rappresentazioni*. L'intention en était religieuse et la signification didactique. D'autres éléments s'y étaient sans doute mêlés, comme aussi bien il arrive, de nos jours même, dans le déploiement d'une pompe processionnelle, et, trop souvent, dans le désordre d'un pèlerinage. Il y aura toujours des formes de la piété qui s'accommoderont d'une familiarité populaire avec l'objet de leur culte, sans en être pour cela moins sincères, ni

dans une certaine mesure, moins respectables. Est-ce qu'il n'y a pas aussi des effusions de mysticisme, dont un goût sévère a pu réprouver à bon droit la naïve indécence? Et il est bien vrai qu'à mesure qu'ils s'écartaient de leur origine et qu'ils échappaient à la direction de l'Église, les mystères avaient fini par dégénérer en un spectacle dont ni le clergé ni les parlements eux-mêmes n'avaient cru pouvoir plus longtemps tolérer le caractère à la fois licencieux et caricatural. Mais leur intervention suffit à démontrer que « l'Histoire Sainte » était demeurée la matière, la substance, le support du mystère, et on ne les a interdits que pour être devenus, sans cesser d'être eux-mêmes, la parodie de leur institution. La littérature des mystères est morte de la déviation, par exagération, de son propre principe, et de la comparaison qu'on en a faite avec les chefs-d'œuvre du théâtre antique, remis en honneur, traduits dans toutes les langues de l'Europe moderne, estimés quelquefois fort au-dessus de leur valeur, et d'ailleurs, et généralement, beaucoup plus admirés que compris. Comment donc y pourrait-on voir les « commencements » de la tragédie classique? Et le moyen d'établir un rapport de filiation entre deux genres littéraires dont le second n'a fait sa fortune que des causes de la décadence de l'autre? *Etiam periere ruinæ* : la tragédie ne devait pas même utiliser les débris des mystères, et on ne peut faire honneur à cette littérature d'avoir inspiré le *Polyeucte* de Corneille ou seulement le *Saint-Genest* de Rotrou [1].

1. On a beaucoup discuté sur ce point, et, pour essayer d'établir entre le théâtre du moyen âge et le théâtre moderne un rapport plus étroit, on a fait intervenir l'argument étymologique. Il ne faut pas voir, et

En fait, la tragédie classique, en France, comme en Angleterre ou en Espagne, est née, sous l'influence des modèles italiens, des traductions de l'antique et des représentations de collège. L'influence des modèles italiens d'abord, dont le premier en date, et non pas l'un des moindres en mérite, est la *Sofonisba* du Trissin, jouée pour la première fois en 1516 et parue en 1524. D'autres l'avaient suivie, sur lesquelles ce n'est pas ici le lieu d'insister, la *Rosmunda* de Rucellaï par exemple, qui n'est sous des noms lombards qu'une adaptation de l'*Hécube* d'Euripide et de son *Oreste*, la *Canace* de Sperone Speroni, les tragédies du conteur Giraldi Cinthio, toutes antérieures à la publication de la *Défense et Illustration*. Mais on n'a pas de preuve certaine que nos poètes les aient connues, à l'exception de la *Sophonisbe*, dont Mellin de Saint-Gelais fit jouer une adaptation en 1548. Ils ont en revanche connu Pétrarque, et non seulement ses *sonnets* qu'ils ont, comme on l'a vu, tant imités, mais aussi ses *Triomphes*. Un gentilhomme provençal du nom de Vasquin Philieul venait même d'en donner une traduction en vers. — Or, on ne l'a pas assez remarqué : trois au moins de ces *Triomphes* : le *Triomphe d'Amour*, le *Triomphe de Chasteté* et le *Triomphe de Renommée* font déjà comme qui dirait le répertoire de la tragédie

l'on vit, dans le mot de *Mystère* un souvenir du grec Μυστήριον, mais bien une contraction du latin *Ministerium*, métier, action, etc., que l'on a rapproché de l'italien *Funzione* et de l'espagnol *Auto*, qui auraient, dit-on, le même sens. Nous nous contenterons de faire observer qu'en espagnol, l'expression d'*Autos* est abréviative, et le vrai nom, le nom tout entier, des pièces qu'on désigne sous ce mot est *Autos sacramentales*. Et, quant à l'italien, le mot de *Funzione* y sert toujours par préférence à désigner les cérémonies religieuses où la célébration des offices ordinaires s'enveloppe ou s'entoure de l'éclat des lumières, des décorations et des chants.

prochaine. Proserpine et Pluton, Alcyone et Céyx, Galathée et Acis, Phèdre et Hippolyte, Ariane et Thésée, Médée et Jason, Léandre et Héro, Andromède et Persée, Didon et Enée, Sophonisbe et Massinissa, Cléopâtre et César, Pyrame et Tisbé, toutes ces victimes d'amour, je ne fais pas de doute que Pétrarque ne les ait signalées à l'inspiration des poètes, et d'autant que, si lui-même n'avait fait que les signaler, les traductions se multipliaient, en France comme ailleurs, qui rendaient ces figures familières à tout homme un peu cultivé. — Cléopâtre en est justement comme Didon, comme Médée, et c'est avec la *Cléopâtre* (1552) et la *Didon* de Jodelle et avec la *Médée* de Jean de la Péruse (1553) que commence en France l'histoire de la tragédie. Les traductions de Lazare de Baïf, qui les avaient précédées dans ce que l'on pourrait appeler les « annales » de la Pléiade n'étaient encore que des travaux d'érudition. La *Cléopâtre* de Jodelle est la première tragédie qu'on ait écrite en France pour la représentation.

On ne peut se dispenser de rappeler « le compte-rendu » qu'Étienne Pasquier nous en a laissé dans ses *Recherches de la France* : « La *Cléopâtre* fut représentée devant le roi Henry à Paris en l'hôtel de Reims avec un grand applaudissement de toute la Compagnie et depuis encore au Collège de Boncourt, où toutes les fenêtres étaient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la cour si pleine d'écoliers que les portes du Collège en regorgeaient. *Je dis comme celui qui y était présent*, avec le grand Tornebus (c'est Adrien Turnèbe) en une même chambre. Et les entreparleurs étaient tous hommes de nom, car même Remy Belleau et

Jean de la Péruse jouaient les principaux roullets. Tant était alors Jodelle en réputation envers eux. » Trente ans et plus avaient passé quand le vieil homme prenait ainsi plaisir à revivre une des grandes émotions de sa studieuse jeunesse! Mais on remarquera que, comme Ronsard lui-même, ce que ces représentations de Reims et de Boncourt avaient gravé dans la mémoire d'Étienne Pasquier, ce n'était pas tant le sujet indécis ou effacé de Jodelle que la date initiale et la première époque de l'antique tragédie restaurée.

Et à la vérité, le *Cléopâtre* de Jodelle, comme sa *Didon*, comme aussi la *Médée* de la Péruse n'étaient encore et à la lettre que des « tragédies de collège ». Il leur manquait cette première qualité d'avoir été destinées à un public plus étendu, mais surtout moins particulier que celui des Collèges de l'Université de Paris. L'intérêt en était presque uniquement dans une abondance de réminiscences et une fidélité d'imitation, qui leur donnaient plutôt l'air d'une traduction que d'une œuvre inspirée. On y sent trop l'influence de ces tragédies tout artificielles que les Buchanan et les Muret composaient en latin « ut adolescentes a vulgari fabularum scenicarum consuetudine ad imitationem antiquitatis provocarent ». Georges Buchanan, l'un des grands humanistes du temps, principal du collège de Guyenne, à Bordeaux, ajoute ailleurs qu'au moyen de ces imitations de l'antique il a voulu dégoûter la jeunesse de ces *Moralités* même, *ab allegoriis*, où Sibilet voyait, lui, l'équivalent de la tragédie. La tragédie française à son origine, et pendant longtemps, a gardé quelque chose de cette intention pédagogique. Ronsard, dans sa *Franciade*, la voudra encore

« didascalique » et enseignante. Il s'écoulera de longues années avant qu'elle soit entièrement débarrassée de cette apparence un peu pédantesque. Mais on ne saurait nier d'autre part ce que l'idée qu'elle s'est formée de son but ou de son idéal a gagné de précision sous cette discipline. Non seulement il ne lui a pas été inutile d'être jouée d'abord dans les collèges, mais, si l'on songe quels étaient les collèges d'alors, et que de grands jeunes gens, ou plutôt des hommes, tels qu'un Ronsard ou un du Bellay, s'y asseyaient sur les mêmes bancs qu'un enfant comme Baïf, on reconnaîtra qu'elle y a trouvé les mêmes encouragements, les mêmes juges et le même genre d'émulation féconde qu'au delà des monts dans les petites cours princières d'Italie.

Faut-il voir une preuve de la vérité de ces observations dans l'assurance avec laquelle Jacques Grévin, dans le *Brief discours* apologétique et explicatif qu'il a mis en tête de la *Mort de Jules César*, revendique pour lui l'honneur d'avoir écrit, « premier de son temps », une vraie tragédie? Que fait-il donc de la *Cléopâtre* ou de la *Didon* de Jodelle? Il n'y voit que des « traductions », un peu plus libres que celles de Lazare de Baïf, mais enfin des traductions. Et, en effet, la composition de la *Mort de Jules César*, représentée pour la première fois en 1558, a quelque chose de plus personnel ou de moins servile que les imitations de son prédécesseur. Ce n'est pas qu'il ne suive lui-même un modèle et ce modèle est précisément une tragédie latine le *Julius Cæsar* de Muret, la plus illustre, on serait tenté de dire, la reine des tragédies de Collège. D'ailleurs, et visiblement, tout en imitant la conduite régulière du *César* de Muret, il a pensé lui-

même à nouveau son sujet. Il a fait plus, il l'a transformé, si, d'une déclamation républicaine, où Brutus était le héros de Muret, il en a fait un tableau d'histoire, dont César est, dans tous les sens du mot, le personnage intéressant. Mais surtout, et c'était sans doute sur ce mérite qu'il fondait sa revendication de priorité, la *Mort de César* contient d'assez beaux vers, déjà très oratoires, et généralement d'une fermeté de style qui diffère de la facilité cursive de Jodelle :

> Et quand on parlera de César et de Rome,
> Qu'on se souvienne aussi qu'il a été un homme,
> Un Brute, le vengeur de toute cruauté,
> Qui aura d'un seul coup gagné la liberté.
> Quand on dira : César fut maître de l'Empire,
> Qu'on dise quant et quant : Brutus le sut occire ;
> Quand on dira : César fut premier Empereur
> Qu'on dise quant et quant : Brute en fut le Vengeur.

C'est un curieux témoignage du progrès que la versification et la langue ont accompli en cinq ou six ans, ou, pour mieux dire, c'en est un de l'influence de Ronsard. Mais n'en est-ce pas un aussi de l'influence des humanistes sur le développement de la tragédie? C'est à eux que Grévin s'adresse, et c'est leur suffrage qu'il s'agit de gagner. De même que la Cour est juge de l'agrément, ils le sont de la dignité du langage.

Ils vont bientôt le devenir de la « constitution du sujet » et de « l'observation des règles », quand le fameux Scaliger, — c'est Jules César, l'aventurier, qu'il ne faut pas confondre avec son fils Joseph, — aura formulé les prescriptions impératives de sa *Poétique*, et que son autorité, rivale d'abord de celle d'Aristote, s'y sera finalement substituée.

Mais une autre influence a précédé la sienne. C'est celle d'Amyot ou de Plutarque, dont nous avons vu plus haut que les *Vies parallèles* avaient paru pour la première fois en 1559; et si Pétrarque, dans ses *Triomphes*, avait mené le cortège des illustres victimes de l'amour et de l'ambition, qui ne sait avec quelle vivacité de couleurs et quel haut relief toutes celles d'entre elles qui appartiennent à l'histoire revivent dans le Plutarque d'Amyot? Amyot lui-même l'avait bien pressenti, qu'ils seraient aux poètes une inépuisable matière, ces récits où l'anecdote tragique s'encadre si heureusement dans le décor du passé; où quelques-uns des plus grands événements qui aient ébranlé le monde se résument aux proportions d'une biographie; et dont on pourrait dire que les héros ne font pas un geste qui n'ait eu son retentissement dans la vie de tant de milliers de leurs semblables. « Si nous nous sentons, écrivait-il dans sa *Préface*, un plaisir singulier à écouter ceux qui retournent de quelque lointain voyage, racontant les choses qu'ils ont vues en étranges pays, les mœurs des hommes, la nature des lieux, les façons de vivre différentes des nôtres... ; combien plus devons-nous sentir de ravissement, d'aise et d'ébahissement, de voir, en une belle, riche et véritable peinture d'éloquence, *les cas humains représentés au vif* et les variables accidents que la vieillesse du temps a produit dès et depuis l'origine du monde, les établissements des empires, ruines des monarchies, accroissements ou anéantissements des royaumes... le tout représenté si vivement qu'en le lisant nous nous sentons affectionnés, comme si les choses n'avaient pas été faites par le passé, ains se faisaient présentement, et *nous en trouvons passionnés de joie*,

de pitié, de peur et d'espérance ne plus ne moins presque que si nous étions sur le fait, sans être en aucune peine ni danger... » On ne peut mieux définir le plaisir de l'illusion dramatique : des « cas humains représentés au vif », ces cas humains en relation « avec les accroissements ou les anéantissements des royaumes », Miltiade et Thémistocle, Marathon et Salamine, Philippe et Alexandre, Issus, Arbelles et le Granique, Marius et Sylla, Mithridate et Pompée, César et Auguste, Brutus et Cassius, Antoine et Cléopâtre, le Rubicon, Philippes et Actium, Démosthène s'empoisonnant dans l'île de Calaurie, Cicéron égorgé à deux pas de sa villa de Tusculum, et tous ces noms, toutes ces aventures, tous ces empires fondés et renversés, tout ce sang répandu, nous agitant « de joie et de pitié, de peur et d'espérance » : sont-ce les *Vies parallèles* de Plutarque, ou n'est-ce pas la matière même, et le cadre et le principe de la tragédie? C'est ce que les contemporains d'Amyot n'ont eu garde de ne pas voir. Et, au moment même qu'ils l'apercevaient, c'est à ce moment aussi que, pour leur apprendre à mettre cette matière en œuvre ou « en forme », la critique est intervenue.

J'ai déjà nommé Jules-César Scaliger : sa *Poétique* paraît en 1561, et presque tout de suite l'autorité s'en établit aux dépens de celle même d'Aristote. C'est qu'aux yeux des contemporains, s'il y a bien des « règles » ou des commencements de « règles » déposés dans la *Poétique* d'Aristote, la clarté ne laisse pas d'en être obscurcie par la discussion des exemples et la recherche des principes sur lesquels ces règles se fondent. Mais, dans la *Poétique* de Scaliger, les « règles » mêmes y sont

transformées en « recettes » et ces recettes formulées avec la précision d'un dogme. On n'a peut être rien écrit de plus décousu, de plus mal ordonné ni de plus prétentieux, que la *Poétique* de Scaliger et rarement auteur sut moins que lui ce qu'il voulait dire. Mais il a une manière de « formuler », tout aphoristique et tout impérative, dont on dirait l'expression de l'inévitable et qui s'impose : *Tragœdia, sicut et Comœdia in exemplis humanæ vitæ confirmata, tribus ab illa differt : personarum conditione, fortunarum negotiorumque qualitate, exitu.* — Voilà qui est clair : le dénouement sera « sanglant » ; les « affaires » seront aussi considérables que celles de la comédie le sont peu ; les héros en seront des empereurs, des rois, des chefs d'état, des généraux d'armée. On peut préciser davantage. La physionomie générale de la tragédie, *facies*, respirera l'inquiétude et l'effroi ; mais les commencements en seront cependant plus calmes et comme apaisés, afin de ménager l'accroissement de l'émotion ; le style sera noble, pompeux, très éloigné de celui de la conversation : *Principia sedatiora, exitus horribiles*; *oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa*; *tota facies anxia, metus, minæ, exilia, mortes.* Il a d'ailleurs soin d'observer qu'il y a plusieurs sortes de tragédies : de *morales* ou d'*éthiques* par exemple, qu'on imaginera en vue de la leçon qui s'en dégage, et de *pathétiques*, dont l'objet ne sera que d'émouvoir fortement la sensibilité du spectateur : le *Philoctète* de Sophocle appartient à la première espèce, son *Ajax* est de la seconde. Après le choix du sujet, l'ordonnance ou le plan : Scaliger en donne un tout entier. Supposons, dit-il, que l'on veuille faire une tragédie de *Céyx et Alcyone*. On s'inquiétera

premièrement de la vraisemblance, et, n'étant pas du tout naturel que, dans le temps de six ou huit heures, qui est celui de l'action tragique, *quum scenicum negotium totum sex octove horis peragatur,* on se gardera de la faire commencer avant le départ de Céyx : une tragédie n'est pas une épopée. Le premier acte ne sera qu'une longue lamentation de l'amante éplorée, *conquestio*; le chœur lui donnera la réplique en chantant les périls de la navigation, *detestans navigationes.* Le second acte sera rempli des vœux que feront alternativement ou ensemble pour le retour de l'amant, Alcyone elle-même, sa nourrice et le grand-prêtre; le chœur les appuiera. Au troisième, on annoncera la nouvelle du naufrage de Céyx; le chœur saisira l'occasion de déplorer les naufrages fameux et d'invectiver Neptune : *multa apostrophe ad Neptunum.* Au quatrième, la rumeur se confirme; des matelots, des marchands en font foi; le chœur plaint le malheureux sort des amants. Enfin, au cinquième, Alcyone errant sur le rivage aperçoit au loin un cadavre qui flotte : c'est celui de Céyx! et, sans vouloir davantage attendre, elle se tue. Scaliger a soin d'ajouter qu'il ne donne là qu'une esquisse : *Quæ exempli gratia pro formula posita augebis aliis personis.* Dans le cadre de cette action, le poète pourra faire entrer autant de personnages qu'il voudra. Mais il prendra garde à deux choses : l'une que le titre de sa tragédie soit toujours tiré de ce qui en fait la vérité et l'objet : *illud maxime inspiciendum est*; et l'autre que la tragédie soit toujours abondante en « sentences » : *Sunt enim sententiæ quasi columna aut pilæ quædam universæ fabricæ illius.* Les poètes n'oublieront plus désormais ce conseil ou plutôt cette leçon de leur art, ni

celle-ci non plus, dont Scaliger, il est vrai, n'a pas vu toute la portée, mais dont l'intérêt se révélera par la suite : la légende ou l'histoire, en « authentiquant » les pires horreurs, en ont fait elles-mêmes la matière naturelle de la tragédie : *Historias ipsas esse abolendas si nequitiæ nullæ sint audiendæ.*

Mais il y a quelque chose de plus dans la *Poétique* de Scaliger : c'en est l'inspiration générale, ou, si l'on veut, l'intention déclarée de mettre généralement les Latins au dessus des Grecs. Dirons-nous qu'il croit au « progrès »? Non, sans doute; mais il n'ignore pas que l'art est cependant capable de quelque perfectionnement : *Omnes artes rudiores primum, tractu deinde temporis excoluntur*; et de là, la préférence qu'il donne habituellement à Virgile sur Homère, ou sur Pindare à Horace. Nous n'avons point à discuter ici cette opinion. Mais, que l'on y veuille voir une erreur de goût, ou un effet de cette *latinisation de la culture* que nous avons eu déjà l'occasion de signaler, ce qu'il y a de certain, c'est qu'à dater de la publication de la *Poétique*, on voit cette opinion s'imposer universellement. Il en résulte une conséquence du plus grand intérêt pour l'histoire de la tragédie. Une influence nouvelle apparaît, dont l'action est considérable : c'est l'influence de Sénèque. Les neuf ou dix tragédies qui nous sont parvenues sous son nom deviennent les modèles de la tragédie même; et ainsi, la tragédie classique, à peu près déterminée dans sa forme par les règles de Scaliger, qui peut-étre n'est pas un Français, se détermine dans son fond, sous l'influence de Sénèque, qui écrit en latin, mais, — notons ces deux points, — qui est de doctrine un Stoïcien, et d'origine un Espagnol.

Il est d'ailleurs curieux qu'à la même époque on voie le même phénomène se produire ailleurs qu'en France, en Angleterre, par exemple, et dans le pays où va naître Shakespeare. Une traduction de la *Troade*, par Jasper Heywood en 1559, suivie d'une traduction du *Thyeste* en 1560, de l'*Hercule furieux*, en 1561, par le même, engendre presque aussitôt les mêmes imitations que chez nous. Cette remarque éveille quelques doutes sur les raisons qu'on donne habituellement de l'influence de Sénèque sur la formation de notre tragédie classique, et à tout le moins est-on tenté, comme nous l'avons dit, de n'y rien voir d'exclusivement ou de très particulièrement français, mais plutôt d'européen. En Europe comme en France, l'influence de Sénèque est contemporaine de la latinisation de la culture; le théâtre anglais l'a subie comme le nôtre, après le théâtre italien, et, bien loin qu'il y ait une affinité naturelle entre la tragédie de Sénèque et le « Génie français », on pourrait dire au contraire que le théâtre français ne devait, comme le théâtre anglais, devenir lui-même et vraiment national qu'en se débarrassant de l'influence de Sénèque[1].

Elle a en effet été considérable, autant que fameuse; et si l'on disait qu'il a suffi d'elle pour stériliser l'inspiration d'un poète comme Robert Garnier, ce serait à

1. Voyez sur la popularité de Sénèque parmi les lettrés anglais, d'intéressantes considérations dans A. W. Ward : *A history of English dramatic Literature*, 2e édition, Londres, 1899, Macmillan, t. I, p. 193 et suivantes. La moins importante, intéressante pour nous et pour l'histoire de la tragédie française, n'est pas cette constatation qu'il ressort de l'histoire de l'humanisme pendant les premières années du règne d'Élisabeth, qu'en Angleterre comme presque partout en Europe, l'imitation de l'antique est détournée des classiques grecs pour se donner tout entière aux classiques latins. P. 189-190.

peine exagérer. Pendant un demi-siècle, ou guère moins, ce qu'il y avait de déclamatoire dans ces tragédies de cabinet, on l'allait confondre avec la véritable éloquence; on en allait prendre l'affectation de stoïcisme pour de la véritable grandeur; on allait prendre aussi ce qu'elles contiennent de descriptions dont l'horreur ou la crudité réalistes rappellent les jeux sanglants de l'amphithéâtre, pour l'un des éléments essentiels de la tragédie. C'est ce qu'il est important de mieux voir dans l'œuvre de Robert Garnier.

II

S'il est des œuvres dont on peut dire que ce qu'il y a de plus intéressant en elles, c'est l'auteur lui-même qui nous les a léguées, on ne le dira pas, et personne ne l'a jamais dit de l'œuvre de Robert Garnier. Né en 1545 à la Ferté-Bernard et mort au Mans, jeune encore, en 1590, la vie de Robert Garnier ne nous offre absolument rien qui puisse expliquer ou éclairer son œuvre. Il nous suffit que ses contemporains lui aient accordé, comme on disait alors, « la palme de la tragédie ». Dorat, Ronsard, Belleau, Baïf l'ont éloquemment célébré dans leurs vers.

Par toi, Garnier, la scène des François
Se change en or, qui n'était que de bois,
Digne où les grands lamentent leur fortune.

Sur Hélicon tu grimpes des derniers.
Mais tels derniers souvent sont les premiers
En ce bel art, où la gloire est commune.

Dorat enchérissait sur Ronsard.

Tres tragicos habuisse vetus se Græcia jactat;
Unum pro tribus his Gallia nuper habet.

Etienne Pasquier convenait que, « dès qu'il se fut présenté sur le théâtre de la France », on lui donna le prix « sans contredit »; l'historien de Thou l'appelait « le prince des poètes tragiques ». Et enfin, pour donner à tous ces éloges la sanction qui ne ment jamais, si d'ailleurs elle se trompe fréquemment d'adresse, quarante-huit éditions du recueil de ses *Tragédies* se succédaient en moins de cinquante ans. Rien n'est plus instructif que de savoir ainsi quel a été l'écrivain le plus applaudi d'un siècle, ou le plus goûté.

Les tragédies de Robert Garnier sont au nombre de neuf, dont voici les titres, avec la date de leur publication : *Porcie*, 1568; *Hippolyte*, 1573; *Cornélie*, 1574; *Marc-Antoine*, 1578; *la Troade*, 1579; *Antigone*, 1580; *Bradamante*, 1582, et *les Juives*, 1583. — Ont-elles été représentées? et dans quelles conditions? C'est ce qu'il serait assez difficile de dire. Nous ne voyons pas du moins qu'il y eut alors à Paris de « troupes régulières », et on ne connaît point d'anecdote qui se rapporte à la représentation d'aucune de ces pièces. Trois d'entre elles, imitées quant au plan de l'*Octavie* de Sénèque, *Porcie*, *Cornélie* et *Marc-Antoine*, sont, quant au sujet, empruntées de Plutarque et pourraient former ensemble une espèce de trilogie. Trois autres, *Hippolyte*, *la Troade*, *Antigone*, sont imitées encore plus directement des trois tragédies que Sénèque nous a laissées sous les mêmes titres. *Bradamante* est empruntée du *Roland Furieux* d'Arioste, et les *Juives*, du second livre des *Rois*. Nous retrouvons ici, comme on voit, toutes les influences que nous avons signalées, et on peut même, si on le veut, voir dans le choix du sujet des *Juives* une intention de rivaliser avec

les mystères, dont on continuait toujours de donner des représentations dans les provinces. « C'est un sujet délectable et de bonne et sainte édification, » écrivait Garnier lui-même dans son épître dédicatoire : « A Monseigneur de Joyeuse, Duc, Pair et Amiral de France. »

Le principal mérite en est d'être assez bien écrites, et le grand défaut d'être trop écrites. Élève de Ronsard, et « non le pire ou le moindre du troupeau », nous reconnaissons un poète, et un vrai poète, dans les « récits » et dans les « chœurs » des tragédies de Garnier. A la vérité, comme Ronsard, il ne fait souvent que traduire.

Celui qui s'arme le cœur
D'une virile assurance
Ne tombe sous la puissance
De son ennemi vainqueur.

L'injuste commandement
D'une tourbe populaire
Ne le contraint de rien faire
Contre son entendement,
Non pas ni même la face
D'un tyran qui le menace
[*Porcie*, II.]

Mais il excelle à varier le rythme de ses « chœurs » :

Nous te pleurons, lamentable cité,
Qui eus jadis tant de prospérité
Et maintenant pleine d'adversité.
Gis abattue.

Las! au besoin tu avais eu toujours
La main de Dieu levée à ton secours,
Qui maintenant de remparts et de tours
T'a dévêtue.
[*Les Juives*, II.]

Et parfois, il y a de jolis coins de nature encadrés dans ses vers :

Quel plaisir de voir par les landes
Quand les mois tremblent refroidis,
Les Cerfs faire leurs viandis
Faute de gaignages, aux brandes?
Et recelés au plus profond
Du bois, chercher entre les hardes
De diverses bêtes fuyardes
L'abri du vent qui les morfond?
[*Hippol.*, I.]

Mais ne sont-ce pas là déjà des hors-d'œuvre? Et que dirons-nous de ces récits, de ces *Odes*, pour ainsi parler, où le poète prend visiblement plaisir à développer, à étaler le trésor de son érudition mythologique, historique, morale? et au lieu de se faire, de chercher à se faire l'interprète de ses personnages, où ce sont, à vrai dire, ses personnages qu'il charge d'exprimer les sentiments que leur infortune ou leur grandeur lui inspirent à lui, Robert Garnier?

César est de la terre et la gloire et la crainte.
César des vieux guerriers a la louange éteinte :
Taise les Scipions, Rome et les Fabiens,
Les Fabrices, Métels, les vaillants Déciens.
César a plus qu'eux tous emporté de batailles...
César va triomphant de tout le monde entier :
Les Gaulois qui jadis venaient au Tibre boire...
Et les Germains affreux...
Les Bretons enfermés au royaume liquide
Du marinier Neptune...
Les Mores déloyaux, les Numides soudains,
Ceux que l'Euxin ondoye, et les peuples farouches
Qui reçoivent le Nil dégorgeant par sept bouches,
Ont fléchi dessous moy...
[*Cornélie*, IV.]

C'est en effet César lui-même qui parle, et nous ne lui reprocherons pas d'en parler comme le devait faire un

jour la postérité, mais d'en parler peut-être un peu longuement dans des vers qui n'importent pas plus à la marche de l'action qu'à l'importance de son personnage. Ce sont ici des « Impressions de poète ». Ou encore, ce sont des tableaux, des scènes historiques, des prétextes à développement ou à déclamation. Ce sont, comme nous le disions, tantôt des *Odes*, tantôt des *Élégies*, tantôt des *Narrations*; ainsi le récit de la mort d'Hippolyte :

Sitôt qu'il fut sorti de la Ville, fort blême
Et qu'il eut attelé ses limoniers lui-même,
Il monte dans son char, et de la droite main
Lève le fouet sonnant et de l'autre le frein.
Les chevaux sonne-pieds d'une course égalée
Vont galopant au bord de la plaine salée;
La poussière s'élève et le char balancé
Vole dessus l'essieu comme un trait élancé.

Ce sont des descriptions, ce sont des « fragments épiques » dans le goût de ceux de Ronsard; ce ne sont point des peintures de caractère, ni des intrigues liées, et je ne dirai pas : ce n'est point du théâtre, mais c'est du théâtre « suggéré » plus que « réalisé ».

Voici, par exemple, *les Juives*, que l'on regarde, sans que l'on sache au juste pourquoi, comme la meilleure des tragédies de Garnier. C'est l'histoire du roi Sédécias, emmené captif à Babylone par Nabuchodonosor, et, pour nous représenter cette grande infortune, comme aussi pour exprimer cette idée que le malheur de Sédécias ne vient que d'avoir abandonné son Dieu, le poète a trouvé des vers éloquents, de belles images et des accents émus. Il a aussi voulu en faire l'application à son peuple et à son pays. C'est en 1583 qu'il écrit, et il dit

dans sa *Dédicace* : « Or vous ai-je ici représenté les soupirables calamités d'un peuple qui a comme nous abandonné son Dieu. C'est un sujet délectable, et de bonne et sainte édification. Vous y voyez le châtiment d'un Prince issu de l'ancienne race de David, pour son infidélité et rebellion contre son supérieur : Et voyez aussi l'horrible cruauté d'un Roi barbare vers celui qui, battu de la fortune, est tombé en ses mains par un sévère jugement de Dieu[1]. » . . . .

. . . .

Si[2] tel est pour Garnier l'intérêt essentiel de sa pièce, on voit qu'à ses yeux l'action proprement dite reste bien au second plan. Pendant les cinq actes des *Juives*, en effet, l'action consiste à se demander si Nabuchodonosor pardonnera ou non à Sédécias — et rien de plus. C'est là la matière d'une élégie, d'une homélie, pourrait-on dire en songeant à la façon dont Garnier s'exprime dans sa dédicace, mais, à coup sûr, non d'une tragédie véritable. Aussi bien, la pièce serait insoutenable à la représentation : le public le plus complaisant ne se résignerait guère à voir pendant quatre actes la même situation se répéter et se reproduire. Et pourtant, de toutes les tragédies de Garnier, c'est bien celle-là qui est la plus voisine de la tragédie classique.

S'il n'y a pas d'intrigue, il n'y a pas davantage de caractères ou de psychologie. Dans les pièces de Garnier,

1. La rédaction manuscrite de M. Brunetière s'interrompt malheureusement ici. Le reste du fascicule a été rédigé d'après les « plans » de M. Brunetière et les notes prises à son cours par ses élèves. On a cherché à reproduire exactement sa pensée et le mouvement de sa pensée ; on n'a pas cru qu'il y eût lieu de chercher à reproduire son style même et à faire un pastiche de sa manière.

2. Cours de 1899-1900.

apparaissent des personnages non point dramatiques, mais épiques : une épithète les peut en quelque sorte résumer; tels ils apparaissent dès le début, tels ils demeurent jusqu'à la fin, car rien ne les modifie jamais et ils n'évoluent pas. Ils ne sont même pas expliqués : qu'on voie par exemple Antoine, dans la pièce qui porte son nom; malgré tous les secours que lui offrait Plutarque, le poète n'a pas su nous faire comprendre ses actions par son caractère, par son tempérament, ou par ses passions. Ces héros, construits tout d'une pièce, échangent entre eux des propos didactiques; ils récitent des dissertations traduites ou inspirées d'Horace ou de Sénèque, sur la constance, sur la clémence, ou encore (*Bradamante*) sur le pouvoir paternel et le devoir d'une fille. C'est là de l'art immobile et, pour ainsi dire, de l'art « statique » : le contraire de ce que réclame la tragédie. Ce défaut subsiste encore dans les passages mêmes où, à première lecture, on croirait apercevoir dans le dialogue un véritable mouvement. Quelquefois, en effet, au lieu de s'étaler en amples discours alternés, le dialogue se presse et l'on rencontre de ces ripostes, déjà cornéliennes, où les deux interlocuteurs opposent un vers à un vers. Dans les *Juives*, par exemple, la Reine invite à la clémence Nabuchodonosor qui ne veut rien entendre :

LA REINE.

Qui pardonne à quelqu'un, le rend son redevable.

NABUCHODONOSOR.

Qui remet son injure, il se rend méprisable.

LA REINE.

Pardonnant aux vaincus, on gagne le cœur d'eux.

NABUCHODONOSOR.

Pardonnant un outrage, on en excite deux.

LA REINE.

La douceur est toujours l'ornement d'un monarque.

NABUCHODONOSOR.

La vengeance toujours un brave cœur remarque.

LA REINE.

Rien ne le souille tant qu'un fait de cruauté.

NABUCHODONOSOR.

Qui n'est cruel n'est pas digne de royauté.

LA REINE.

Des peuples vos sujets, l'avis est au contraire.

NABUCHODONOSOR.

Ce que le prince approuve à son peuple doit plaire...

et ce duel de paroles continue quelque temps encore. Mais c'est là un pur artifice; en réalité, il y a une idée ou deux idées générales qui sont développées de concert par deux personnages, selon l'opposition des alternatives qu'elles présentent, et non pas selon les rapports qu'elles soutiennent réellement avec la situation ou avec le caractère du héros. Un tel dialogue est en son lieu dans un moment de crise; il est déplacé quand il ne sert qu'à instituer une discussion métaphysique et idéale sur la clémence ou sur la cruauté, sur une vertu ou sur un vice. Garnier, lui, le met n'importe où et sans en faire un moyen d'intérêt dramatique.

Tout cela revient à dire que la notion du dramatique est encore engagée confusément dans celles du lyrisme et de l'épopée. C'est que l'école de Ronsard a surtout essayé de lutter avec l'antiquité dans le domaine lyrique et dans le domaine épique : Garnier, disciple de Ronsard, a tenté la tragédie moins par vocation véritable que parce qu'elle était une forme encore vierge et une région inexplorée avant lui. Pour caractériser sa manière, il suffit de dire que ses tragédies sont des tragédies où l'on n'agit point.

Ce sont en réalité des « élégies historiques », c'est-à-dire des élégies qui ne pleurent pas une maîtresse ou un ami, ou un deuil privé, mais qui expriment les sentiments qu'éveille dans l'âme du poète le spectacle des grandes catastrophes de l'histoire. Il gémirait ses élégies, au lieu de les mettre en scène, qu'elles n'en vaudraient pas moins. Car, ce qui l'intéresse, c'est l'imprévu des catastrophes, c'est-à-dire ce qu'il y a de moins dramatique en elles, et non pas l'effort des personnages pour y résister ou pour les supporter, ce qui seul est dramatique. Phèdre, par exemple, n'est héroïne de tragédie qu'autant qu'elle lutte contre elle-même, qu'elle n'est pas l'esclave docile de sa passion ; et, comme elle, tout personnage tragique est essentiellement une volonté qui lutte contre les événements, contre une fatalité extérieure ou encore contre une contrainte interne. Garnier ne l'a point compris.

Et maintenant, si nous cherchons les raisons de cette erreur, analogue à l'erreur de Ronsard sur les conditions du lyrisme et de l'épopée, nous en trouvons une première cause dans le choix du modèle. Ce modèle est Sénèque, dont il faut bien convenir qu'avant tout il est un déclamateur. Il y a là quelque chose d'étrange. Alors qu'ils avaient dans les tragiques grecs des modèles de premier ordre, alors qu'ils trouvaient dans le théâtre grec des pièces véritables, je veux dire des pièces faites pour être jouées et qui l'avaient été ; les hommes de la Renaissance sont allés chercher des tragédies qui n'avaient pas été faites pour être jouées, qui ne l'avaient pas été et qui ne pouvaient pas l'être : on peut dire que c'est une aberration. Et ils se sont trompés encore en s'efforçant de repro-

duire fidèlement dans la tragédie française les formes extérieures de la tragédie antique. C'est aussi bien une erreur qui a persisté jusqu'à nos jours : des critiques, d'ailleurs distingués, s'obstinent à établir un perpétuel rapport entre Corneille et Racine d'une part, et Eschyle, Sophocle ou Euripide, d'autre part; à quoi les hellénistes ont bien raison de répondre qu'il y a autant de différence entre ces deux sortes de tragédies, qu'il peut y en avoir entre l'ode de Victor Hugo ou de Lamartine et l'ode de Pindare. Juger ainsi la tragédie française, c'est vouloir ne pas la comprendre. Tout au contraire de ce qu'on croit, elle n'a commencé d'exister comme genre national que du jour où, tout en ayant l'air de conserver avec la tragédie grecque de lointaines attaches, elle en a expulsé un certain nombre d'éléments qui lui étaient essentiels pour les remplacer par quelque chose de purement français.

Et voici une deuxième raison de leur erreur. Au moment de l'histoire du XVIe siècle où nous sommes arrivés, ce qui a le plus manqué à tous les auteurs dont nous avons parlé, poètes ou prosateurs, c'est la vie intérieure, c'est la curiosité de l'observation psychologique ou morale. Toute cette littérature est encore trop extérieure; elle n'a pas pénétré profondément dans la vie interne de l'homme; et seul peut-être du Bellay s'était interrogé lui-même quelquefois : ce sera d'ailleurs le secret du succès de Montaigne, qui, le premier, s'est connu et contrôlé. Or comment mettre des caractères dans la tragédie, si l'on ignore la vie intérieure? Incapables de nourrir leurs pièces d'observation morale, les poètes dramatiques d'alors ont été réduits à amplifier

l'action trop mince par des développements d'idées générales et des morceaux lyriques.

Et enfin, la troisième raison, c'est que, juste à ce moment, se forme en Europe un courant nouveau qui, partout, refoule la tragédie. Tout d'un coup, et sans que le motif de cette transformation puisse être nettement saisi, la littérature italienne, après avoir cultivé la tragédie, se jette dans le genre inauguré par l'*Arcadie* de Sannazar. On n'écrit plus, on ne joue plus que des *Pastorales* : en 1573, le Tasse donne son *Amyntas*, quelque dix ans après, Guarini son *Pastor fido*; et dès lors les princes et le public encouragent la pastorale, sans plus se soucier de la tragédie. C'est que son génie portait l'Italie loin du drame proprement dit : elle tendait obscurément à une forme nouvelle qui était l'opéra. Le charme du cadre de la pastorale, ce qu'il y a d'indécis et d'équivoque dans le caractère des personnages, l'élégance des mœurs, l'agrément de la musique qu'on y mêle, cela nous conduit tout droit à l'opéra de Métastase, dont la gloire ne le céda en son temps ni à celle de Dante ni à celle d'Arioste ou du Tasse. Un mouvement analogue se produit en Angleterre : là, par une reprise de la farce ou de la moralité du moyen âge, s'ébauche une sorte de drame libre, qui sera le drame de Shakespeare. Et précisément, en France, c'est Garnier qui donne le signal de ce mouvement par sa *Bradamante*. La *Bradamante* en effet est à l'origine de notre tragi-comédie. La fable en est tirée d'Arioste : ce n'est donc plus l'histoire qui fournit les sujets, et la légende se substitue à elle. Les scènes familières s'y mêlent aux scènes émouvantes, d'où naît un plaisir de variété. L'imagination du poète, y étant plus

libre, s'y donne plus vivement carrière. Enfin le dénouement en est heureux : c'est un mariage et non plus une mort ou des morts. Toutes ces nouveautés ont fait concurrence ou même obstacle au triomphe et au développement de la tragédie pure.

Il est assez difficile d'expliquer une pareille évolution. Pourquoi cet engouement pour le genre nouveau? Pourquoi ce recul de la tragédie ou ce dédain qu'elle inspire? Quoi qu'il en soit au fond, l'évolution elle-même est certaine, et le caractère n'en est pas moins certain. C'en est décidément fini du mouvement général et confus de la Renaissance. Les génies nationaux prennent conscience d'eux-mêmes et les nations de la moderne Europe, dans cette « nourriture » de l'antiquité, commencent à faire leur choix; chacune d'elles distingue ce qui est assimilable à son tempérament particulier, d'après ses aptitudes spéciales, ce que l'on peut, si l'on veut, appeler la race, d'après les exigences du milieu et enfin d'après l'état de la société qui s'y est formée ou qui s'y forme. Chacune d'elles visiblement reconnaît sa voie et commence d'y entrer.

III

Le[1] développement de la comédie est en retard sur celui de la tragédie, et c'est là un fait d'autant plus remarquable que toutes deux pourtant étaient nées en France la même année. L'*Eugène* de Jodelle fut joué en 1552, le même jour que *Cléopâtre*. Puis, vinrent,

1. Cours de 1899-1900, notes sommaires.

en 1558, la *Trésorière* et, en 1560, les *Esbahis* de Grévin; en 1562, la comédie en prose de Jean de la Taille, les *Corrivaux*; en 1567 et en 1573, les deux traductions ou adaptations qu'Antoine de Baïf a tirées de Plaute, le *Brave*, et de Térence, l'*Eunuque*; en 1573 encore, le *Negromant* traduit d'Arioste par la Taille; et enfin, après la mort de Belleau, sa comédie posthume de la *Reconnue*.

Toutes ces comédies ont ce caractère commun d'être imitées de la comédie antique et de la comédie italienne, et de l'être par un parti pris nettement proclamé. Les auteurs, en effet, affichent l'intention de rompre complètement avec les traditions, les genres et les formes de l'ancien théâtre français. Dans l'*avant-jeu* de la *Trésorière*, Grévin s'écrie :

Non, ce n'est pas de nous qu'il faut
Pour accomplir cet eschaffault
Attendre les farces prisées...
Celui donc qui voudra complaire
Tout seulement au populaire,
Celui choisira les erreurs
Des plus ignorants bateleurs...
Quoi? demandez-vous ces Romains
Jouer d'une aussi sotte grâce.
Que sotte est cette populace
De qui tous seuls ils sont prisés?
Vous êtes bien mieux avisés
Comme je crois...
N'attendez donc en ce théâtre
Ne farce, ne moralité,
Mais seulement l'antiquité
Qui, d'une face plus hardie,
Se représente en comédie.

Non moins catégorique et même plus explicite encore est Jean de la Taille dans le *Prologue* de ses *Corrivaux* :

Il me semble, Messieurs, à vous voir ainsi assemblés en ce lieu, que vous soyez venus pour ouïr une comédie; vraiment, vous ne serez point déçus de votre intention. Une comédie pour certain vous y verrez, non point une farce ni une moralité : car nous ne nous amusons point en chose ni si basse ni si sotte et qui ne montre qu'une pure ignorance de nos vieux Français. Vous y verrez jouer une comédie faite au patron, à la mode et au pourtrait des anciens Grecs, Latins et de quelques nouveaux Italiens, qui, premiers que nous, ont enrichi le magnifique et ample cabinet de leur langue de ce beau joyau : une comédie, dis-je, qui vous agréera plus (si vous êtes au moins admirateurs des choses belles) que toutes (je le diray librement) les farces et moralités qui furent oncques jouées en France. Aussi avons-nous grand désir de bannir de ce royaume telles badineries et sottises qui, comme amères épiceries, ne font que corrompre le goût de notre langue, et vous montrer, au parangon d'icelles, le plaisir et la douceur qu'a une comédie faite selon l'art comme est celle-ci, et qui n'a moins de grâce en notre vulgaire que les latines et italiennes au leur... (*Plus loin.*) Et voudrais bien qu'on eût banni de notre langue telles amères épiceries qui gâtent le goût de notre langue et qu'au lieu, on y eût adopté et naturalisé la vraie tragédie et comédie, qui n'y sont point encore à grand' peine parvenues et qui toutefois auraient aussi bonne grâce en notre langue française qu'en la grecque et latine.

Il n'est pas besoin de retrouver ici le mot d' « épiceries » pour y reconnaître les mêmes intentions belliqueuses et conquérantes que du Bellay avait exprimées avec tant d'ardeur, dans la *Défense et Illustration*, quelque douze ans auparavant. Nos auteurs sont bien animés de l'esprit de la Pléiade. Et pourtant, lorsqu'on y regarde d'un peu près et qu'on ne s'en fie pas trop aux belles déclarations, on ne peut pas ne pas voir non seulement que ces « comédies » rappellent singulièrement les anciennes « moralités », mais encore qu'elles conservent l'esprit gaulois des anciens fabliaux : ce sont là aussi des « histoires de femmes », comme on dit; c'est la même licence dans le choix des sujets et dans les incidents de

l'intrigue ; c'est enfin la même grossièreté dans les propos. La raison en est que, dans toutes les littératures, les auteurs ont toujours acquis en dernier lieu, avec l'art d'imiter vraiment la nature, l'art de plaisanter poliment et agréablement, comme Molière l'explique fort bien dans la *Critique de l'École des femmes*. Et, pour faire l'application de cette loi historique au sujet qui nous occupe, il n'y a qu'à comparer entre elles les comédies du temps de Garnier, où manque le naturel, et ses tragédies, qui ne laissent pas d'avoir leur valeur pour les morceaux poétiques qu'elles renferment.

D'autre part, il faut noter que nous ignorons si ces comédies ont été réellement représentées. Je dis « réellement » ; car je n'ignore point qu'on les a jouées dans les collèges ; ce qui, pour le dire en passant, révèle une tolérance assez étrange de la part des membres de l'Université ; car enfin les paroles, loin d'en être chastes, en sont trop souvent obscènes et, si l'on conçoit que des jeunes gens de dix-huit à vingt ans aient pu s'amuser à les prononcer, on s'étonne que leurs maîtres n'y aient point vu de difficulté. Quoi qu'il en soit de ce point, il n'en reste pas moins que ces premières comédies n'étaient guère que des jeux scolaires.

C'est sur ces entrefaites que, à partir de 1571, des troupes italiennes, troupe de Ganasse, *Gelosi*, *Uniti*, commencent à donner des représentations dans les résidences royales et bientôt à Paris. Il en vint une par exemple en 1577, qui, appelée par Henri III à Blois, suivit la cour jusqu'à la capitale et s'y établit. Le Parlement de la « grand'ville » s'alarma bientôt du succès que remportaient ces représentations d'œuvres assez souvent

cyniques dans la forme comme dans le fond; mais alors la troupe italienne, forte de l'appui de la Cour, interjeta appel devant le Conseil du Roi, lequel cassa l'arrêt du Parlement. La troupe joua donc durant l'année 1577. On ignore quelles furent exactement les pièces représentées; mais il est permis de supposer peut-être que les comédies de Larrivey ont fait partie de leur répertoire.

Larrivey est mal connu. On pense qu'il était d'origine italienne et qu'il appartenait à la famille des grands imprimeurs, les Giunti, dont son nom de Larrivey (l'Arrivé) serait la traduction. Il avait débuté en 1572 par la traduction des *Facétieuses Nuits* de Straparole; il publia en 1579 six comédies, en 1611, trois nouvelles, et il en annonçait encore trois, qui ne nous sont point parvenues. Comme les premières sont la traduction, d'ailleurs très franchement avouée, d'originaux italiens que nous possédons encore, comme la date de la publication en suit de très près l'année 1577, on peut croire que le chanoine de Saint-Étienne de Troyes (car c'était la fonction de l'auteur) a fait précisément ces adaptations pour répondre aux exigences de la troupe italienne. On remarquera aussi le long intervalle qui sépare les trois dernières pièces publiées des six autres; or on constate précisément qu'après une interruption, due sans doute aux troubles de la Ligue, c'est sous le règne d'Henri IV que les troupes italiennes reparaissent à Paris : l'une d'elles notamment comptait parmi ses membres la fameuse artiste, Isabella Andreini, dont les chroniqueurs de l'époque, Mathieu, L'Estoile, parlent avec enthousiasme. Il y aurait dans cette concordance une preuve nouvelle que Larrivey travaillait pour les Italiens.

Les pièces de Larrivey sont exclusivement des comédies d'intrigue et l'auteur ne s'est pas proposé d'autre but que d'amuser notre curiosité. Les sentiments et les situations ne diffèrent guère de ce que nous trouvons dans les comédies de Plaute et de Térence; les valets y remplacent seulement les esclaves antiques et, comme eux, ils y jouent d'ordinaire le rôle d'auxiliaires de leur jeune maître dans ses amours.

Si peu originales qu'elles soient en leur fond, elle méritent pourtant d'attirer l'attention. En premier lieu, elles sont écrites en prose, et cela de propos délibéré, pour des raisons que l'auteur développe lui-même dans son épitre dédicatoire de 1579. En ces « populaires discours », il a voulu « représenter quelque chose sentant sa vérité », comme si, à ses yeux, l'effort que l'on fait pour mettre en vers une action de la vie commune lui donnait quelque air affecté qui l'exclue, pour ainsi dire, du réel. C'est bien là la question telle qu'elle se posera au XVIIe, au XVIIIe siècle et de nos jours encore; et dès le début, on le voit, Larrivey propose une solution radicale de la difficulté. Dans la vie commune on ne parle pas en vers, donc on doit écrire la comédie en prose.

En second lieu, les comédies de Larrivey nous intéressent parce qu'elles renferment un certain nombre de situations typiques dont la comédie de Molière fera certainement son profit. Quand on recherche quelles furent les sources de notre grand comique, on est amené à se demander où il a pris la matière ou les incidents de telle ou telle pièce : est-ce dans Larrivey? est-ce dans son modèle italien? est-ce dans l'original latin? Je serais tenté de faire une autre réponse, ou, pour mieux dire, de poser

autrement la question. Évidemment Molière n'a pas commencé par aller consulter curieusement dans les bibliothèques les œuvres de Térence, non plus que celles de Larrivey. Mais n'oublions pas qu'il s'est mis à courir la province à partir de 1647; il n'avait pas encore un répertoire original et alors n'existaient ni les pièces de Corneille ni celles de Scarron. Molière devait donc jouer des comédies du répertoire banal, c'est-à-dire les pièces italiennes et leurs imitations françaises, celles de Larrivey notamment.

Enfin et en dernier lieu, les comédies de Larrivey, si elles sont des adaptations et si elles se donnent loyalement comme n'étant pas originales, trahissent cependant le dessein qu'a eu l'auteur de franciser les sujets antiques ou les sujets italiens. Il rend les idiotismes italiens par des idiotismes purement français, en sorte que son œuvre est un répertoire très riche d'expressions populaires : on peut dire qu'il s'est efforcé de faire une transposition, plutôt qu'une transcription. Ajoutons qu'on trouve, particulièrement dans les scènes d'amour, un ton de préciosité, d'origine italienne, assurément, mais qui pourtant a déjà un caractère original. Il y a là une espèce de lutte contre l'italianisme; mais on voit que, malgré les efforts des Estienne et des Bodin, l'influence italienne reparaît néanmoins; il est impossible alors de la rejeter complètement, puisque la littérature italienne a seule atteint un point de perfection auquel aucune autre n'avait encore pu s'élever.

Mais, dans cette comédie réaliste, ce qui manque le plus, c'est précisément le sens de la réalité. Les intrigues, comme celles que nous retrouverons dans *Pourceaugnac*

ou dans les *Fourberies de Scapin*, sont hors de la vie commune; et, pour n'en rien dire de plus, ce sont des situations au moins extraordinaires qui en constituent le fond. Une chose d'ailleurs souligne et aggrave leur invraisemblance, c'est qu'elles se ressemblent toutes : toujours et partout nous y retrouvons l'éternel trio du vieillard stupide, géronte fait pour être dupe, du valet rusé, Scapin ou Frontin traditionnels, et de l'amoureux, jeune, aimable, insignifiant. De plus, à chaque instant, l'auteur se détourne de son sujet pour amuser le parterre; le langage de ses personnages n'est pas adapté à leur situation, à leurs sentiments ou à leur caractère, il est de parti pris risible, même à contre-sens. Ainsi, dans les *Jaloux*, Vincent refusant la fiancée que lui offre son père Jhérôme, la dépeint d'une façon caricaturale, uniquement afin que ses facéties soulèvent l'hilarité du parterre. Ce n'est pas le procédé de la comédie véritable, mais bien plutôt celui du vaudeville — qu'il soit de Scarron ou de Labiche; — et c'est le contraire de la réalité. Enfin, rien, dans ces pièces, n'est plus conventionnel que les caractères. Le jeune homme a tous les charmes de son âge, toutes les qualités du parfait galant, il est d'ailleurs étourdi et criblé de dettes; le vieillard est avare, tyrannique, égoïste, défiant et crédule; le Scapin est toujours fécond en bons tours et en ruses ingénieuses. On sent trop combien cela est artificiel, puisqu'on le pourra sentir encore chez les Frontin et les Figaro du XVIIe et du XVIIIe siècles, bien plus individuels cependant.

Et si l'on se demande d'où procèdent ces défauts, on voit qu'ils naissent de ce que l'époque ignore encore la véritable source du rire. Or cela s'explique par le fait

qu'à toute cette littérature manque toujours l'art de l'observation psychologique et morale. On connaît déjà les bons modèles, on a le sentiment artistique déjà formé; mais, sauf Rabelais peut-être — et encore par les côtés qu'il conserve du moyen âge — aucune de ces œuvres n'a un caractère national. La littérature française n'est pas vraiment constituée; faute d'observation psychologique elle demeure formelle et, si j'osais, je dirais « formiste ». Il faudra, pour lui donner un contenu, que quelqu'un s'observe lui-même et apprenne aux autres à observer l'homme. Ce quelqu'un, il va venir, il est venu déjà : c'est Montaigne.

LIVRE V

MONTAIGNE

MONTAIGNE[1]

L'œuvre de Michel Eyquem, Seigneur de Montaigne, les *Essais*, est un livre considérable; et l'on peut même dire, sans crainte d'exagération ou de paradoxe, qu'il est le plus considérable du XVIe siècle tout entier. Il l'est tout d'abord en soi et par sa seule valeur littéraire, s'il est vrai qu'aucun lecteur — du moins de ceux qui savent lire — n'a pu et ne peut rester insensible au charme insinuant, à la vivacité aisée, à l'originalité enfin de ce style si personnel, qui, à lui seul, eût déjà suffi à mettre Montaigne au premier rang des écrivains. Il est encore considérable par le bruit qu'il a fait, par le succès étendu, continu, durable, qu'il a remporté, non seulement en France, non seulement encore dans les pays de langue française, mais même hors des frontières de notre langue. Personne n'ignore en effet qu'il n'était, au début du XVIIe siècle, gentilhomme dans sa gentilhommière, pour peu qu'il se piquât un peu de lettres, qui n'eût chez lui un exemplaire des *Essais*; mais personne n'ignore surtout qu'avec Plutarque — le Plutarque français, il est vrai, et dans la traduction d'Amyot, — ce fut le livre le

1. Cours de 1900-1901.

plus répandu, le plus universellement lu dans l'Europe lettrée. On peut dire avec assurance que ce sont les *Essais* qui ont en quelque sorte ressuscité à l'étranger l'influence française et fait revivre ce prestige universel que la France avait exercé aux plus beaux jours de son moyen âge. Et d'ailleurs, jusqu'à notre époque même, la réputation, pour ne point dire la popularité, de cette œuvre si riche s'est prolongée sans presque s'affaiblir. Il n'est que d'entendre des critiques comme Carlyle ou encore comme Émerson, dans son ouvrage sur les *Hommes représentatifs*, quand ils font de lui, non pas seulement le représentant par excellence du scepticisme, mais le type le plus achevé, le plus accompli, du sceptique. Et enfin, et en dernier lieu, les *Essais* sont un livre considérable par leur situation en chronologie, par la position qu'ils occupent à un point tournant de l'histoire de notre littérature, s'il est certain, comme il l'est en effet, que, plus qu'aucun autre livre, plus que n'importe quelle œuvre des plus grands, de Rabelais, de Ronsard, de Calvin lui-même, ils représentent et résument le passé, et, tout à la fois, annoncent et préparent l'avenir.

I

Composition des « Essais ».

Mais, avant de l'examiner, ce livre exceptionnel, sous tous ses rapports, et précisément, tout justement pour mieux répondre aux questions que nous serons ainsi amenés à soulever, avant d'en étudier la signification profonde, avant d'en rechercher ce qu'on en pourrait appeler

la valeur symbolique, il convient de le prendre avant tout et de l'aborder par ce qu'il a de plus extérieur. Il convient en effet de procéder de la sorte, s'il est vrai que, par sa composition, ce n'est pas un livre ordinaire et conçu ou bâti selon la façon commune, s'il n'a pas été écrit dans les mêmes conditions que la plupart des autres livres, — pour ne pas dire tous, — si l'auteur ne s'en est pas dès le début tracé un plan, quelque vague qu'il pût être, s'il l'a écrit enfin au jour le jour, sans presque avoir eu le dessein conscient, l'intention réfléchie de l'écrire. Et il convient encore de procéder ainsi, s'il est vrai que cette investigation, par cela seul et par cela même qu'elle va du dehors au dedans, jette quelque lumière sur la signification de l'ouvrage. Puisque les *Essais*, en effet, sont nés des circonstances à mesure que ces circonstances se produisaient, ce qu'il est nécessaire de retrouver, de ressaisir, ce sont les conditions successives de cette composition successive, les modifications de la pensée de Montaigne, de ses sentiments, de ses dispositions intellectuelles et morales, d'une époque à l'autre, d'un âge à l'autre, et, s'il était possible, d'une année à l'autre. Car c'est ainsi seulement que l'on pourra éclairer ce qu'il y a, sinon d'énigmatique, à tout le moins de douteux, d'incertain, d'obscur, dans les inspirations, dans les intentions et dans les pages mêmes de ce livre unique.

J'ajoute qu'une raison de plus nous incite, en outre, à entreprendre cette étude chronologique et cette espèce de biographie des *Essais*; c'est que, jusqu'à ce jour, on ne l'a pas encore tentée. Seul, dans son *Port-Royal*, Sainte-Beuve a eu l'idée d'expliquer le livre de Montaigne, d'en illustrer la signification véritable par l'histoire de

la vie de Montaigne, d'éclairer enfin sa pensée par l'histoire et par la chronologie de cette pensée même. Lui excepté, les autres historiens et les autres critiques, — tous les historiens et tous les critiques, oserai-je dire, depuis Nisard jusqu'aux plus récents — ont pris, ont traité dans sa totalité, en bloc, cet ouvrage qui fut réellement formé d'additions successives; tous, ils ont négligé ce que la composition en a de chronologique et ils en ont parlé comme d'un de ces livres qui sortent, en quelque manière tout armés, un beau matin, du cabinet de leur auteur : le *Discours sur l'histoire universelle* ou *la Recherche de la vérité*; tous enfin, ils ont étudié en dehors des circonstances qui l'expliquent l'ouvrage le plus circonstancié qui soit assurément dans la littérature française tout entière. On voit sans peine de combien d'erreurs sur la signification des *Essais* et sur le caractère de Montaigne, cette insouciance de la bibliographie et de la chronologie a dû être l'origine.

Il existe des *Essais* de Montaigne trois textes essentiels. Montaigne lui-même en a donné quatre éditions, lesquelles n'en font que deux, à vrai dire, et qui d'ailleurs, par une fortune assez singulière, se trouvent n'être, ni l'une ni l'autre, le texte qu'on réédite, qu'on lit et qu'on commente. La première est datée de 1580; c'est un assez gros volume in-8°, fort bien imprimé chez Simon Millanges, à Bordeaux. Il ne contient qu'une première version des livres I et II des *Essais*. La seconde édition, datée de 1582, la reproduit avec des variantes presque insignifiantes; il en est de même de la troisième édition, datée de 1587 : on semble s'accorder d'ailleurs à ne voir aujourd'hui dans celle-ci qu'une contrefaçon; mais il faut

admettre alors que Montaigne l'a en quelque sorte reconnue. MM. Barckhausen et Dezeimeris ont donné en 1870, à Bordeaux, une reproduction fidèle de l'édition de 1580, avec les variantes de 1582 et de 1587; et c'est là le premier texte des *Essais*.

Personne, jusqu'à présent, n'a vu ni signalé dans aucune bibliothèque la « quatrième édition ». Cependant celle qui pour nous suit la troisième n'en porte pas moins le chiffre de « cinquième édition », et elle a vu le jour non seulement du vivant, mais par les soins de Montaigne. Elle est datée de 1588, et elle a paru à Paris, en un volume in-4°, chez le libraire l'Angelier. C'est la première qui contienne le troisième livre; elle a été de nos jours reproduite dans l'édition de MM. Motheau et Jouaust. Et c'est le second texte des *Essais*.

Enfin, le troisième texte est un texte posthume. En 1592, Montaigne mourait, lassé ou dégoûté de beaucoup de choses, à ce qu'il semble, mais non pas de se relire, sinon de se mirer dans ses *Essais* et de les enrichir ou de les enfler quotidiennement du profit de ses lectures et de ses réflexions. Il se servait pour cela des bonnes feuilles de l'édition de 1588, dans les interlignes et aux marges desquelles il consignait ses corrections et additions. Ce sont ces bonnes feuilles, reliées après sa mort et conservées à la bibliothèque municipale de Bordeaux, que l'on appelle l'exemplaire de Bordeaux; et l'on s'est demandé pendant longtemps, on peut même se demander encore aujourd'hui quel en est le rapport avec l'exemplaire ou le manuscrit dont la « fille d'alliance » de Montaigne, la demoiselle de Gournay, s'est servie pour établir le grand et superbe in-folio de 1595 qui a fixé

définitivement le texte des *Essais*, — au moins jusqu'à nos jours. C'est en effet l'édition de 1595 qui a éte communément reproduite; Victor Le Clerc, notamment, suivit la docte fille dans sa belle édition — celle qui fait partie de la *Collection des Classiques français* et qui demeure infiniment précieuse, à cause de la peine qu'il s'y est donnée pour remonter à la source des citations grecques et latines de Montaigne; — et, d'une manière générale, c'est le texte de Mlle de Gournay qui constitue ce que l'on est convenu d'appeler la « Vulgate » du texte de Montaigne.

Ce n'est point que l'on n'ait essayé d'en infirmer la valeur. En 1802, un encyclopédiste, qui répondait au nom presque fameux alors de Naigeon, a essayé de faire, d'après le volume authentique de Bordeaux et les notes authentiques dont il est couvert, ce que Mlle de Gournay a fait ou est censée avoir fait lors de sa publication de 1595 : c'est-à-dire qu'il a introduit dans le texte les notes marginales. Or le résultat fut désastreux et de nature à inspirer bien des doutes. D'une part, en effet, les annotations, telles que Naigeon les donne, ne s'accordent pas absolument et partout avec les leçons que fournit le volume de 1595 : en sorte que l'on peut se demander quel est le véritable texte définitif, si c'est celui de Bordeaux, — auquel cas l'édition de Mlle de Gournay serait fautive, ayant été négligemment modifiée ou arbitrairement corrigée par elle, ou si c'est au contraire le texte de Mlle de Gournay, — auquel cas elle se serait fondée sur un autre exemplaire, également annoté par l'auteur, qu'elle aurait eu ses raisons de juger préférable, et qui reléguerait alors au second plan l'exem-

plaire de Bordeaux. D'autre part et surtout, le texte qu'a obtenu Naigeon, par cette reproduction fidèle des notes de Montaigne, est beaucoup plus incorrect, beaucoup plus incohérent, il inspire beaucoup moins confiance et satisfait bien moins l'esprit que celui de M[lle] de Gournay : en sorte que l'on se demande si vraiment l'exemplaire de Bordeaux représente l'édition dernière qu'aurait voulu donner l'auteur.

Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins trois éditions fondamentales des *Essais* : celle de 1580, celle de 1588, et l'édition posthume procurée par M[lle] de Gournay en 1595 ou représentée par le manuscrit de Bordeaux. Or elles sont extrêmement différentes entre elles. Celle de 1580 ne comprend que les deux premiers livres et dans leur premier état ; il y manque le troisième livre qui n'est pourtant pas le moins significatif. Ce dernier, en effet, n'a paru que huit ans après les autres. Huit années, à une époque si troublée, aux temps des guerres religieuses et de la Ligue, c'est un long espace. Il faut d'ailleurs tenir d'autant plus compte d'un tel intervalle que, dans ces huit années, se placent et l'important voyage que fit Montaigne à travers l'Italie et l'Allemagne du Sud (1580-1581) et ses fonctions non moins importantes de maire de Bordeaux (1581-1585). Il serait bien singulier que ce voyage, qui lui a permis de voir des nations étrangères, de remarquer des mœurs nouvelles ou inconnues, qui lui a fourni un tel supplément et, pour ainsi dire, un tel élargissement d'observation, n'eût pas agi profondément sur un esprit observateur et philosophe comme celui de Montaigne. Et, d'autre part, il ne serait pas moins singulier encore que, pour un homme aussi curieux des

passions humaines, la vie active, l'exercice des fonctions publiques en des temps troublés et dans une grande ville, n'eussent pas sur bien des points modifié et les idées et les arrière-pensées du moraliste. De ces changements, nous avons une preuve évidente, non seulement dans l'existence du troisième livre, mais encore dans ces « six cents » additions de détail aux deux premiers livres, que l'auteur lui-même nous signale. Il est donc indispensable d'étudier de très près l'édition de 1588 comparée à celle de 1580, pour savoir comment les événements de ces huit années ont modifié la pensée de Montaigne, et dans quelle mesure ils modifient par suite la philosophie qu'on aurait pu extraire des *Essais* sous leur première forme. La différence est aussi profonde, sinon plus profonde encore, entre l'édition de 1588 et l'édition posthume, avec cette difficulté en plus qu'on n'est plus sûr ici, comme nous venons de le voir, de l'authenticité absolue des deux textes entre lesquels il faut choisir. Mais enfin les parties nouvelles de l'édition de 1595 et les annotations de l'exemplaire de Bordeaux, dans ce qu'elles ont de commun, sont assez importantes pour nous fournir des indications certaines et fort curieuses, sur le dessein primitif et sur les desseins successifs de Montaigne, sur sa manière de composer, et, par conséquent, sur la manière dont nous devons interpréter les *Essais*.

Ce dessein primitif, qu'il importe avant tout de rechercher et de découvrir, ni la recherche ni la découverte n'en sont difficiles, attendu que Montaigne a pris soin de le déclarer lui-même fort expressément dès la première édition de son ouvrage. C'est au chapitre VIII du premier livre.

Dernièrement que je me retirai chez moi, délibéré autant que je pourrai de ne me mêler d'autre chose que de passer en repos et à part ce peu qui me reste de vie, il me sembloit ne pouvoir faire plus grande faveur à mon esprit que de le laisser en pleine oisiveté s'entretenir soi-même et s'arrêter et se rasseoir en soi, ce que j'espérois qu'il peut meshui faire plus aisément, devenu avec le temps plus poisant et plus mûr; mais je trouve, comme

Vanam semper dant otia mentem,

que, au rebours, faisant le cheval échappé, il se donne cent fois plus d'affaires à soi-même qu'il n'en prenoit pour autrui, et m'enfante tant de chimères et monstres fantasques, les uns sur les autres, sans ordre et sans propos, que, pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'étrangeté, j'ai commencé de les mettre en rôle, espérant avec le temps lui en faire honte à lui-même (1580).

Voilà qui est clair et ne laisse place à aucun doute. Montaigne, ayant résigné ses charges et rompu avec la vie de cour, marié et père de famille, retiré enfin dans son château et dans sa librairie, médite sur lui-même et sur les autres, et, au jour le jour, tout ce qui lui passe par la tête, il l'écrit. Son esprit vagabondant en liberté, Montaigne a vu qu'il y avait en lui des idées nouvelles et parfois bizarres, il a été amusé de leur « étrangeté et ineptie » et, pour s'amuser lui-même, il a pris soin de les coucher dans ses papiers. Son primitif dessein a donc été, de toute évidence, celui d'un humaniste sceptique, qui inscrit les choses, non pour la valeur réelle qu'elles peuvent avoir, mais pour l'ébattement de sa curiosité infatigable.

Et telle apparaît l'intention déclarée de l'auteur dans le premier livre, telle elle apparaît encore dans le second.

Je ne fais point de doute, écrit-il au chapitre *des Livres* (c'est le x[e]), qu'il ne m'advienne souvent de parler de choses qui sont ailleurs plus richement traitées chez les maîtres du métier et plus

véritablement. C'est ici purement l'essai de mes facultés naturelles et nullement des acquises et, qui me surprendra d'ignorance, il ne fera rien contre moi... Qui sera en cherche de science, si la cherche où elle se loge. Il n'est rien de quoi je fasse moins de profession : ce sont ici mes fantaisies par lesquelles je ne tâche point à donner à connaître les choses, mais moi. Elles me seront à l'aventure connues un jour, ou l'ont autrefois été, selon que la fortune m'a pu porter sur les lieux où elles étaient éclaircies; mais j'ai une mémoire qui n'a point de quoi conserver trois jours la munition que je lui aurai donné en garde. Ainsi je ne pleuvis [garantis] nulle certitude, si ce n'est de faire connaître ce que je pense et jusqu'à quel point monte, pour cette heure, la connaissance que j'ai de ce de quoi je traite. Qu'on ne s'attende point aux choses de quoi je parle, mais à ma façon d'en parler et à la créance que j'en ai (1580).

Il parle ici de ses lectures, exactement comme précédemment il parlait de ses idées : il les représente comme folles et vagabondes; il les rapporte, non pas à leur contenu ni à ce qu'elles peuvent apprendre sur les choses, mais à l'effet passager qu'elles produisent sur lui et à ce qu'elles peuvent apprendre sur lui-même. Cette fois-ci encore, il s'agit pour lui — avec un peu plus de relativité seulement — de « mettre en rôle » ce qui lui passe par la fantaisie. Et c'est bien le même dessein qu'en d'autres termes nous l'entendions annoncer tout à l'heure.

Mais regardons-y encore d'un peu plus près et, pour nous rendre compte des modifications que son intention première a pu subir avec le temps, ou au contraire de la façon dont elle est restée identique à elle-même, prenons le chapitre *du Pédantisme* (XXIV ou XXV du livre premier, selon les éditions), et prenons-le dans le texte posthume. On ne saurait certes rien imaginer qui soit plus composite ni, à première vue, moins original, si du

moins nous voulons définir l'originalité par l'invention du fond. Si nous utilisons, en effet, les notes qui accompagnent ce chapitre dans toutes les bonnes éditions, nous voyons qu'en une dizaine de pages du format in-8°, sont pêle-mêle cités, — sans parler des modernes, du Bellay ou Rabelais, — Plutarque, *Vie de Cicéron*, Platon, *Théétète*, Pacuvius d'après Aulu-Gelle, Plutarque, *Vie de Marcellus*, Diogène Laerce, Cicéron, *De Divinatione*, Sénèque, *Épitres*, Cicéron, *Tusculanes*, Sénèque, *Épitres*, Plutarque, *Traités de morale*, Cicéron, *Académiques* et *Épitres*, Ennius dans Cicéron, *De officiis*, Juvénal, Cicéron, *De finibus*, Diogène Laerce, Platon, *Protagoras*, Perse, Juvénal, Stobée, Sénèque, *Épitres*, Cicéron, *Tusculanes*, Sénèque, *Épitres*, Cicéron, *De natura deorum*, Platon, *Premier Alcibiade*, Xénophon, *Cyropédie*, Plutarque, *Apophtegmes* et *Agésilas*, Platon, *Hippias major*... En somme, il y a au moins trois allusions ou citations par page, et l'ensemble paraît une mosaïque de centons bien plutôt qu'un développement original ; en sorte que, au premier abord du moins, cette façon de procéder assimile Montaigne à un Rabelais, à un Ronsard, à tous ces écrivains érudits du XVIe siècle, qui ne s'avancent, pour ainsi dire, qu'appuyés des deux mains sur l'antiquité et qui, dans leurs œuvres, semblent n'avoir d'autre but que d'y mettre cette antiquité en morceaux. Ainsi, parmi les auteurs du XVIe siècle, nul mieux que Montaigne n'a justifié cette définition qu'au XVIIIe, M. de Maurepas devait donner de l'homme de lettres : « C'est un homme qui prend dans les livres tout ce qui lui passe par la tête ». Mais c'est que, selon Montaigne, il ne lui passe rien par la tête qui n'ait été déjà dit, parce que les hommes sont les

hommes et que, conséquemment, en tout temps et partout, l'esprit humain est identique à lui-même. Pour lui donc, comme pour les écrivains ses contemporains, comme pour les Romains à l'égard des Grecs, la vérité morale n'est vérité qu'autant qu'elle a été, sinon formellement énoncée, du moins pressentie et indiquée par des devanciers. Car la vérité est permanente et non point nouvelle; elle est seulement dégrossie, approchée davantage, précisée de génération en génération. Et c'est là tout justement la conception classique de la littérature, celle qu'ont professée et appliquée nos plus grands écrivains du XVIIe siècle.

Montaigne, d'ailleurs, donne de sa façon de procéder une justification bien spirituelle :

> Ce que je dérobe à autrui, ce n'est pas pour le faire mien... Et ce que je cache parfois le nom de l'auteur, à escient, ès choses que j'emprunte, c'est pour tenir en bride la légèreté de ceux qui s'entremettent de juger de tout ce qui se présente, et, n'ayant pas le nez capable de goûter les choses par elles-mêmes, s'arrêtent au nom de l'ouvrier et à son crédit. Je veux qu'ils s'échauffent à condamner Cicéron ou Aristote en moi. (II, x, 1580.)

Retenons soigneusement ce passage, dont Chénier se souviendra plus tard, comme on sait. Et maintenant, des notes ajoutées au bas du texte par les éditeurs, passons à ce texte lui-même.

Si nous comparons les trois éditions essentielles des *Essais*, nous ne pouvons pas ne pas noter d'abord, car cela saute aux yeux, que les citations, allusions ou références, qui sont au nombre de 30 environ en 1595, n'étaient qu'une douzaine en 1588 et n'étaient que 8 en 1580. Voilà certes une indication précieuse et qui nous apprend bien des choses. Elle nous apprend d'abord

combien chaque chapitre de Montaigne diffère de lui-même d'une édition à l'autre et à quelles erreurs on s'expose en conséquence, si l'on prend les *Essais* en bloc. Elle nous apprend en second lieu combien il faut se défier de certaines métaphores à l'aide desquelles on a cru pouvoir définir le style de Montaigne. « Il a fait passer dans ses écrits, disait jadis Prévost-Paradol, les plus fortes et les plus brillantes pensées de la Grèce et surtout de Rome, avec tant d'abondance et tant d'à-propos, que ces citations innombrables font corps avec les *Essais*, qu'il est impossible d'en arracher une seule sans une sorte de violence qui laisserait sa trace, sans une déchirure qui resterait toujours visible dans cet harmonieux tissu. » Pour s'apercevoir que, s'il n'y a rien de plus joli que ces variations sur le style sans couture, il n'y a rien de moins juste, il suffit de comparer entre elles les trois éditions capitales et de constater comment chacune d'elles s'enrichit, jusqu'à s'en alourdir, de « citations » qui trop souvent ne sont que des répétitions, qui plus souvent encore ne sont dues qu'au hasard des lectures de Montaigne, s'ajustent assez mal au texte, et maintes fois donnent à la page une fâcheuse allure de lourdeur et de pédantisme. Les chapitres de Montaigne — en dépit des phrases les plus ingénieuses — sont si peu un tout harmonieusement combiné qu'ils ont été formés successivement, et par des additions multiples que l'auteur lui-même n'avait pas prévues. Et c'est pour cela que la première édition est, entre toutes, celle qui a la plus grande valeur littéraire, parce que le texte en est moins chargé, bien plus clair, bien plus net, et que la suite des idées y apparaît sans confusion, n'étant plus inter-

rompue et comme brisée par des citations surabondantes.

Et enfin et en troisième lieu, par l'étude de ces additions et de ces modifications successives, nous voyons à plein comment Montaigne travaille. Il a pris son propre texte comme il aurait fait celui d'un ancien dont il serait le commentateur perpétuel, et il l'enrichit au fur et à mesure de tout ce que lui inspirent les circonstances et plus encore de tout ce que lui suggèrent les hasards de ses lectures. Le procédé de Montaigne, à la seule vue de l'exemplaire annoté, apparaît avec évidence. Le voilà donc, en la quarantième année de son âge, revenu de bien des illusions et retiré dans sa « librairie ». Nous sommes en 1572, à la veille ou au lendemain de la Saint-Barthélemy. Magistrat, militaire, diplomate, a-t-il encore quelques ambitions? Ou peut-être a-t-il sincèrement résolu « de ne se mêler d'autre chose que de passer en repos et à part le peu qui lui reste de sa vie »? En attendant, sa solitude ne tarde pas à lui peser et, par manière de distraction, il prend la plume, sans intention bien précise, pour fixer un peu sa pensée vagabonde, et il écrit sur *la Tristesse* ou sur *les Cannibales*, sur *les Senteurs* ou sur *l'Oisiveté*, avec la même insouciance de toute espèce de choix et d'ordre. Ni le sujet ne lui importe, comme s'il se tenait pour certain d'y être toujours égal, et encore moins l'ordre, car il a dû tout de suite s'apercevoir que l'agrément de ce qu'il écrit était fait, même pour lui, de ce qu'il y a, dans le cours de ses idées, de soudain et d'inattendu. Dans la page qu'il écrivait la veille, il est agréablement surpris d'y trouver ce qu'il ne croyait pas avoir mis. Mais, chemin faisant, et comme il a la mémoire mieux meublée qu'il ne prétend, il s'avise que, ce qu'il vient de dire,

d'autres l'ont dit avant lui, Sénèque, par exemple, en quelqu'une de ses *Lettres*, ou Plutarque. Il ne veut pas leur en faire tort; il va chercher le volume sur un rayon de la bibliothèque, et il traduit, il copie, il paraphrase le passage. A moins encore qu'il ne s'y prenne de la façon tout justement inverse, et qu'ayant transcrit d'abord, au cours de sa lecture, pour l'ingéniosité de l'expression ou pour la profondeur de la pensée, le passage de Sénèque ou de Plutarque, les vers de Virgile ou la prose de Cicéron, il ne se rappelle qu'il a fait, lui aussi, quelque expérience du même genre; et il y prend alors plaisir à se reconnaître chez les anciens, en y trouvant la preuve de l'une de ses maximes favorites, que « tout homme porte en soi la forme de l'humaine condition ». C'est ainsi que lentement, par alluvions successives, les *Essais* se composent, et, si je ne me trompe, c'est ce que confirme l'examen même superficiel de « l'exemplaire de Bordeaux ». On y voit positivement Montaigne à l'œuvre, la dernière édition de ses *Essais* ouverte, là, devant lui, sur sa table de travail, se relisant, attentif à se « contre-roller », comme il dit quelque part, prenant un livre au hasard dans sa bibliothèque, le parcourant avec nonchalance, y relevant à la volée, au passage, une anecdote ou une réflexion, les traduisant en sa langue et surchargeant ainsi ses marges de toutes sortes d'additions et de renvois qui finissent par rendre la lecture de son texte non seulement difficile, mais tout à fait incertaine ou douteuse.

Car nous avons déjà dit pour quelles raisons nous ne pouvons admettre qu'un homme de goût comme Montaigne ait eu l'intention de nous donner dans l'édition définitive de son ouvrage un amas de citations mises bout

à bout, un véritable farci de grec et de latin. Mais, après tout, nous en serons quittes pour admettre que, si quelques-unes de ces additions, les plus libres, celles qui nous choquent le plus, ne représentent pas la pensée publique de Montaigne, elles expriment sa pensée de « derrière la tête ».

Quoi qu'il en soit, l'exemplaire de Bordeaux est précieux pour nous révéler avec une parfaite netteté le procédé de Montaigne : c'est toujours de la mosaïque. Des chapitres entiers ne contiennent rien de bien particulièrement original ; ils sont faits de citations mises bout à bout et engagées dans une trame telle quelle et ils sont, dans la suite, développés à coups de citations. En sorte que, si l'on faisait consister l'invention artistique ou littéraire dans l'invention des sujets, Montaigne, à coup sûr, serait le moins original de nos écrivains français.

II

CARACTÈRE ESSENTIEL DES « ESSAIS »

Comment donc est-il possible qu'un livre, ainsi composé de pièces et de morceaux, ait pu être considéré comme si original, ou, pour mieux dire, ait pu être en effet si original ? Car enfin, nous, Français, nous pourrions le goûter pour les grâces du style, et il ne serait pas à première vue déraisonnable de soutenir que ces grâces, ce charme, cette séduction de la forme nous ont dérobé la banalité réelle du fond. Mais les étrangers, qui ne peuvent être comme nous sensibles aux mérites les plus subtils de cette langue et de ce style, font de Montaigne le même cas que

nous en faisons nous-mêmes; autant que nous, ils le considèrent comme un écrivain original et l'admirent comme tel. Voilà qui doit nécessairement surprendre, après avoir constaté, aussi évidemment que nous l'avons fait, la multiplicité et nous dirons même l'abus des citations. Encore n'avons-nous point parlé des traductions. Celles dont Montaigne cite les originaux sont nombreuses, mais aussi nombreuses encore sont celles dont il a tu les véritables auteurs, que dis-je? celles qu'il a empruntées avec le plus parfait sans-gêne, en les nommant parfois, en les taisant d'ordinaire, à des traducteurs contemporains. C'est même une tâche de les retrouver. Et nous n'avons rien dit non plus des imitations, — imitations assez libres, parfois, mais imitations tout de même et d'autres fois, au contraire, si serviles qu'elles pourraient presque passer pour des plagiats. Il copie — c'est le mot — Plutarque comme Pétrarque, les moralistes italiens comme les moralistes grecs et latins, et, par exemple, le chapitre *du Parler tardif* doit être lu avec un petit traité de Plutarque, consacré au même sujet, sous les yeux. Si l'inspiration et la forme sont ainsi étrangères, où donc est l'originalité?

La question est importante et, s'il est vrai que de l'avoir résolue ce soit assurément avoir fait un grand pas dans la connaissance de Montaigne, on ne saurait trop y insister. Quelle est la raison du charme et de la réputation du livre le plus décousu qui soit au monde, et dont on pourrait dire qu'il ne contient pas un chapitre qui se tienne, qui tienne les promesses de son titre et ne soit à cet égard une déception, et pas un qui ne soit une mosaïque ou une marqueterie d'emprunts, bien plus criants, bien

plus scandaleux que les « plagiats » si vivement reprochés à Pascal par Nodier?

On pourrait répondre tout d'abord que ce décousu même est le charme du livre. Lire les *Essais*, en effet, ce n'est pas proprement une lecture, c'est une conversation : on les prend et on les quitte à son gré, on les ouvre au hasard, on n'y trouve pas ce que l'on attendait, mais on y trouve ce que l'on n'attendait pas, et les déceptions y deviennent des surprises. Ou encore, on ne demande pas d'ordre ni de composition à un récit de voyage, et l'agrément en est fait, comme celui du voyage même, de ce qu'ils ont d'imprévu. C'est le cas des *Essais*, véritable voyage en chambre, dans l'esprit de Montaigne, dans la nature humaine, dans les livres, à travers les idées et les faits. Mais de plus, on peut et on doit répondre hardiment que ce « copiste » est vraiment original : qu'il l'est d'abord par son style; qu'il l'est ensuite par la nature même du dessein qu'il s'est proposé; qu'il l'est enfin par ce qu'il a introduit dans son livre d'observation psychologique et morale véritablement inconnue avant lui.

Le style de Montaigne! C'est comme le style de Rabelais et de Ronsard; il demanderait toute une étude et une étude méthodique, appliquée, minutieuse. Il faudrait, la plume à la main, relever tous les accidents de langage de Montaigne : ses images, ses métaphores, ses constructions de phrases, le caractère analytique ou synthétique de son style, ses provincialismes, ses néologismes, ce que sont les mots pour lui, jusqu'à quel degré il en apprécie la couleur ou l'harmonie... il faudrait en un mot avoir dressé le dictionnaire et établi la grammaire

des *Essais*. Nous devrons ici nous en tenir à ce qu'il y a d'essentiel dans ce style, à ce qu'a si bien mis en lumière Sainte-Beuve dans l'excellente étude qu'il y a consacrée au tome II de *Port-Royal*.

Nous nous bornerons donc aux deux ou trois traits principaux. Le premier, c'est assurément le jaillissement perpétuel et ininterrompu de la métaphore. Veut-il se plaindre de ce que « nous ne travaillons qu'à remplir la mémoire et laissons l'entendement vide »? voici tout aussitôt comment il continue :

Tout ainsi que les oiseaux vont quelquefois à la quête du grain et le portent au bec sans le tâter pour en faire béchée à leurs petits, ainsi nos pedantes vont pillotant la science dans les livres et ne la logent qu'au bout de leurs lèvres, pour la dégorger seulement et mettre au vent. Mais, qui pis est, leurs écoliers et leurs petits ne s'en nourrissent et alimentent non plus; ains elle passe de main en main, pour cette seule fin d'en faire parade, d'en entretenir autrui et d'en faire des contes, comme une vaine monnaie inutile à tout autre usage et emploite qu'à compter et jeter. Nous savons dire : « Cicero dit ainsi; voilà l'opinion de Platon; ce sont les mots mêmes d'Aristote ». Mais nous, que disons-nous nous-mêmes? qu'opinons-nous? que jugeons-nous? Autant en ferait bien un perroquet...

Et plus loin :

Nous prenons en garde les opinions et le savoir d'autrui, et puis c'est tout : il les faut faire nôtres. Nous semblons proprement celui qui, ayant besoin de feu, en iroit quérir chez son voisin et, y en ayant trouvé un beau et grand, s'arrêteroit à se chauffer, sans plus se souvenir d'en rapporter chez soi. Que nous sert-il d'avoir la panse pleine de viande, si elle ne se digère, si elle ne se transforme en nous, si elle ne nous augmente et fortifie? Pensons-nous que Lucullus, que les lettres rendirent et formèrent si grand capitaine et si avisé sans l'essai et l'expérience, les eût prises à notre mode?

(*Du Pedantisme*).

Et ce n'est là qu'un exemple. Montaigne, à cet égard, est un prodigieux inventeur en matière de style. Lui qui n'invente pas beaucoup d'idées, il invente une foison de métaphores pour les exprimer. Il n'en a jamais assez; toujours il en cherche et toujours il en trouve; et son travail de correction de style consiste avant tout à préciser et à multiplier les métaphores. Aussi n'y a-t-il point de style dont on puisse dire plus justement qu'il est une suite perpétuelle de créations. Du reste — ou peut-être, en conséquence, — aucun écrivain moins que Montaigne ne s'est soucié de ce qu'on appelle maintenant la cohérence des métaphores; et il n'est rien de plus charmant pour le lecteur que de se promener en quelque sorte dans ce livre, d'y goûter cette variété, ce foisonnement, cette indépendance des images innombrables, qui se lèvent, pour ainsi dire, à chaque instant, et animent, et illustrent les idées abstraites. Il n'est rien qu'elles n'expriment; la vie commune, la vie journalière même fournit des allusions pour peindre ce qu'il peut y avoir de plus subtil, de plus délicat, dans les nuances de la pensée. En sorte qu'il est permis de croire que c'était là ce que voulait dire Montesquieu, le jour où il écrivait : « Homère, Platon, Montaigne, Shaftesbury, les quatre grands poètes ». Ce qu'il trouvait de si poétique dans le style de son compatriote, c'était sans doute cette fertilité de l'imagination, qui multiplie et renouvelle incessamment les métaphores.

En second lieu, le style de Montaigne séduit par la variété, la diversité, et déjà par ce qu'on pourrait appeler le caractère personnel dans le mouvement. Tandis que la

pensée de Rabelais, et par suite son style, sont en quelque sorte continus, qu'il y a là, pour ainsi dire, un flot intarissable, lequel s'épanche et roule avec une abondance comme indivisible; au contraire la pensée de Montaigne, et par suite son style, sont vagabonds, infiniment variés et changeants. C'est le mouvement intérieur de la pensée qui conduit, qui guide le mouvement du style et en quelque sorte lui dicte son attitude. C'est un plaisir que de pouvoir assister au vol, aux heurts, aux ressauts, aux caprices de l'esprit de Montaigne; et c'est un plaisir qu'il ne nous a point refusé. Tantôt il dogmatise et tantôt il est sceptique; tantôt il sourit et tantôt il se fâche, ou du moins il hausse le ton. De même son style passe de la nette affirmation à l'interrogation indécise, de la douceur coulante à l'exclamation brusque. A mesure que les idées viennent l'une après l'autre ou parfois même ensemble affleurer à la surface de son esprit, aussitôt il les exprime sans souci de ménager un plan ou de chercher une transition. Ainsi, à suivre le mouvement de son style, nous suivons pour ainsi dire l'esprit de Montaigne dans toutes ses démarches et c'est une révélation merveilleuse de la souplesse de cet esprit si curieux, si spontané, si primesautier.

Si le style de Montaigne est unique par le jaillissement et par la multiplicité des métaphores, s'il l'est, par le mouvement, fidèle image du mouvement de la pensée même, il est unique encore par l'espèce d'ironie légère qui en constitue la tonalité générale et en forme comme la note dominante. Montaigne, en effet, traite en général toutes choses avec scepticisme et dans une intention de demi-moquerie; il souligne les travers et les ridicules, mais

jamais avec trop de vigueur et de force, il les insinue plutôt; et il conserve, sinon toujours, au moins presque toujours, le sourire de l'homme qui, en constatant comment sont et vont les choses, ne peut s'empêcher de noter avec ironie la médiocrité qu'il constate aussi en elles. Assurément, c'est là un mérite qu'on ne saurait faire aller de pair avec ceux que nous avons antérieurement relevés, puisque aussi bien ce pourrait être celui d'un Chamfort moins bilieux ou celui d'un Rivarol moins en quête de mots spirituels; mais enfin, tel qu'il est et quel qu'il soit au fond, c'est pourtant bien un mérite, et que les Français apprécient, et que les étrangers surtout apprécient fort chez les Français.

On pourrait ajouter, et puisqu'on le pourrait, on le doit donc, un autre mérite encore. Tandis qu'Henri Estienne, avec ses *Dialogues du langage françois italianisé*, grammairien fanatique, superficiel et mal embouché, s'évertuait à rechercher les moyens de réagir contre la perversion de la langue française par l'usage italien, et n'en proposait naturellement que de parfaitement vains; Montaigne, lui, faisait quelque chose de plus efficace; il « nationalisait » la langue en la rapprochant de la vie. Je ne sais encore si l'on a suffisamment appuyé sur ce caractère du style de Montaigne. On y admire et on y aime surtout cette abondance, ce jaillissement, ce naturel de la métaphore que nous avons nous-même signalés; mais, tout au rebours de ce que l'on voit d'ordinaire chez Ronsard par exemple ou chez Rabelais, il faut remarquer que les métaphores de Montaigne n'ont pas pour objet de rien « amplifier » ou « magnifier »; au contraire, elles ne lui servent que de moyens pour se faire entendre. Son style est un style

« réaliste » ou « réel », mais dans le sens large du mot, je veux dire un style qui cherche à épuiser la « réalité » de ce qu'il représente, à « enfoncer, comme il dit lui-même, la signification des mots », qui ne se soucie point de subtilité ni d'élégance, qui ne va pas au delà ni ne reste en deçà de la chose, et dont il faut dire enfin comme lui-même :

Quand je vois ces braves formes de s'exprimer, si vives, si profondes, je ne dis pas que c'est bien dire, je dis que c'est bien penser, c'est la gaillardise de l'imagination qui élève et enfle les paroles. Nos gens appellent jugement, langage et beaux mots les pleines conceptions.

On connaît encore le passage célèbre :

Quand on m'a dit ou que moi-même me suis dit : « Tu es trop épais en figures ! Voilà un mot du cru de Gascogne ! Voilà une phrase dangereuse ! (Je n'en refuis aucune de celles qui s'usent emmi les rues françaises, ceux qui veulent combattre l'usage par la grammaire se moquent !) Voilà un discours ignorant ! En voilà un trop fol ! » — Oui, fais-je ! mais je corrige les fautes d'inadvertance, non celles de coutume. *Est-ce pas ainsi que je parle partout ? Ne représenté-je pas vivement ?* Suffit ! j'ai fait ce que j'ai voulu, tout le monde me reconnaît en mon livre et mon livre en moi. [III, v, 1588.]

Tel est donc le style de Montaigne. Or cette réalité, cette ironie, ce mouvement, ces images, tout cela, comme le dénonce nettement le dernier passage que nous venons de rappeler, constitue au plus haut degré ce qu'on pourrait appeler un style personnel. Il est certain que tout grand écrivain a un style personnel : sans quoi, s'il écrivait comme tout le monde, il serait précisément, si l'on peut dire, « Monsieur Tout-le-Monde » et ne compterait pas dans la littérature. Aussi n'est-ce pas de cette originalité-là, de cette personnalité-là que j'entends parler, mais de

celle-ci : que Montaigne se peint lui-même dans son style — ce qui est loin d'être le cas de tous les écrivains. Pour n'en citer qu'un seul, Rabelais, écrivain de verve exubérante, fut un homme calme, réglé, voire prudent et avisé dans sa conduite; qui le jugerait par son style risquerait fort de porter sur son compte un jugement totalement faux. Au contraire, qui jugerait Montaigne par son style aurait peut-être plus de chance de tomber juste que tous ces commentateurs, ces critiques, ces historiens de la littérature, qui ont peiné pour réduire en système un des livres les plus décousus, et, si je ne craignais qu'on ne prît mal le mot, je dirais l'un des plus « incohérents » que je connaisse dans aucune littérature.

Et ceci nous amène à une autre considération, qui est tout justement de rechercher dans quelle mesure fut aussi « personnel » le dessein de Montaigne. M. Edme Champion, dans son *Introduction aux Essais de Montaigne* — titre un peu ambitieux, pour le dire en passant, — s'est efforcé de réduire le plus possible la part que l'on y a fait d'ordinaire à la personnalité de l'auteur; c'est là la thèse essentielle de son étude. « Les *Essais*, dit-il, ne furent d'abord qu'un paquet de notes dans lequel Montaigne entassait pêle-mêle, au hasard, des textes recueillis sans choix, sans ombre de critique, sans écarter les choses les plus oiseuses et les plus puériles..... Des chapitres entiers sont un « fagotage de pièces décousues » (c'est Montaigne qui le reconnaissait lui-même en 1580, mais il s'en est dédit depuis), des enfilades de citations qui n'ont pas même l'excuse de servir de prétexte à une remarque instructive ou ingénieuse, qui ne s'expliquent que par le désœuvrement, le parti pris de s'imposer

pendant quelques heures une tâche propre à passer le temps, en évitant de réfléchir. »

Mais M. Champion n'a pas réussi — et c'était le point — à démontrer que le principal dessein de Montaigne en commençant ses *Essais* n'ait pas été de se peindre lui-même. Nous avons là-dessus ses aveux personnels et réitérés. Je ne reproduis pas ici les déclarations si nettes du chapitre *de l'Oisiveté* [I, VIII] que j'ai citées plus haut et où il affirme catégoriquement que son but est de « mettre en rôle » les « chimères et monstres fantasques » de son esprit. Mais se peut-il rien de plus net que ce passage du chapitre *de la Présomption* :

> Le monde regarde toujours vis-à-vis; moi, je renverse ma vue au-dedans : je la plante, je l'amuse là. Chacun regarde devant soi; moi, je regarde dedans moi. Je n'ai affaire qu'à moi. Je me considère sans cesse, je me contrerôle, je me goûte. Les autres vont toujours ailleurs, s'ils y pensent bien; ils vont toujours avant : moi, je me roule en moi-même. [II, XVII, 1580.]

Il semble que cette phrase pourrait servir d'épigraphe au livre tout entier.

Et les *Essais*, en effet, répondent absolument et de tous points à cette intention si nettement proclamée. Nul écrivain ne nous a donné sur lui-même plus de renseignements que Montaigne. Sa personne morale, ses occupations, ses habitudes, ses manies, son genre de vie, il nous a tout fait connaître; nous avons même des détails tout physiologiques, sur son système pileux, sur ses digestions, sur ses urines, sur ses selles. Qu'on lise ce qu'il dit de sa vie d'auteur [III, III], de ses manies [III, XIII], de son portrait physique [II, XVIII], ou plutôt qu'on parcoure l'article MONTAIGNE à l'index de l'édition Jouaust,

par exemple, et l'on verra qu'il est impossible de se déshabiller plus complètement, et pour ainsi dire plus nuement, impossible de donner de soi-même une description plus circonstanciée et plus complète à tous égards, impossible enfin d'être plus personnel.

Si maintenant nous voulons bien comprendre quel a été à sa date l'agrément de ce genre de confessions, il suffit de songer à l'œuvre de tous ceux qui ont précédé Montaigne. Songeons à Commynes, ou plutôt à Ronsard, à du Bellay, à Rabelais, qui ont laissé peut-être les écrits les plus personnels de cette époque. Tous, ils se communiquent à nous en tant que personnages publics, Commynes en tant qu'homme politique, Ronsard en tant que chef de la Pléiade, Rabelais en tant que narrateur des aventures de Gargantua. On trouve tout chez eux, excepté l'homme privé et l'homme intime, excepté précisément ce que nous venons de voir que nous présentait Montaigne.

Montaigne donc, et le premier en France, a introduit dans la littérature une matière dont personne jusque-là ne s'était avisé. Il nous donne le plaisir littérairement très rare de voir tout à fait clair dans l'âme d'un de nos semblables. Que l'on compare par exemple les *Essais* aux *Confessions* de saint Augustin, et l'on sentira mieux combien la confession de Montaigne est la plus complète : au lieu que saint Augustin ne fait guère que l'histoire d'une crise, Montaigne, lui, nous offre la description de la continuité d'une vie entière. C'est cette continuité, cette minutie, cet aspect vivant qui classe les *Essais* en dehors et au-dessus de tous les autres mémoires et de toutes les autres confessions; et c'est par

là que ce livre, encombré pourtant de tant de citations, de réminiscences, de plagiats, ou encore de tant d'anecdotes étranges ou de réflexions saugrenues, a une unité profonde, qui est celle de Montaigne lui-même, et reste comme un document unique dans notre littérature.

Or, entre 1580 et 1590, ce livre, si personnel et si intimement, si profondément personnel, ne fut pas seulement une nouveauté : il fut bien plus, il fut la nouveauté que l'on attendait. Jusqu'à l'apparition de Montaigne, en effet, le mouvement de la Renaissance n'avait guère consisté qu'en un effort des écrivains pour s'approprier les formes grecques et latines. Ce que la Pléiade ou Rabelais avaient en réalité emprunté à l'antiquité, c'était sa poétique et sa rhétorique. Puisqu'on savait désormais, à l'école des anciens, construire une phrase ou tourner un vers, il ne restait plus qu'à couler quelque chose de consistant dans ces formes un peu vides : il fallait donc contrôler ce que l'antiquité nous apprenait sur l'homme, par ce qu'en apprenait l'analyse directe; et c'est ce que Montaigne a fait, en montrant aux autres comment eux aussi ils le pourraient faire.

Sur le dessein de Montaigne de se peindre lui-même, les écrivains du XVIIe siècle, comme Pascal et Malebranche, et ceux mêmes du XVIIIe siècle, se sont vivement élevés. Mais je crois que leur blâme porte à faux, et qu'ils se sont trompés, pour n'avoir pas tenu compte de la différence des temps et plus encore des différentes manières qu'il y a de parler de soi-même. Jean-Jacques a parlé de lui autant, sinon plus, que Montaigne; mais il avait moins l'intention de se peindre sincèrement que de se

défendre et de se glorifier, de montrer que ses adversaires avaient tort, tandis que lui avait toujours et partout raison. Chateaubriand a parlé de lui autant, sinon plus, que Jean-Jacques et que Montaigne; mais les *Mémoires d'Outre-Tombe* nous sont suspects, parce que l'on sent que Chateaubriand prétendait s'y fixer dans l'attitude où il souhaitait que la postérité l'immobilisât pour l'admirer. Montaigne, lui, n'a pas écrit une apologie et il n'a pas cherché une attitude. Moins soucieux de se peindre que curieux de se connaître, il s'est pris lui-même comme objet d'étude. Il ne s'est pas attaché à dissimuler ses contradictions et ses fluctuations opposées; au contraire, il a même mis une sorte de coquetterie à souligner les variations de sa pensée. C'est ainsi qu'il a ramené à l'observation de la vie quotidienne, une littérature qui s'égarait à côté ou au-dessus de l'existence réelle. Ainsi les *Essais* sont l'illustration la plus éclatante, la preuve la plus parlante de l'utilité et de la portée du Γνώθι σεαυτὸν.

Il y a deux formules antiques, habituellement présentes à la pensée de Montaigne et qui le caractérisent. L'une est de Pline : « Solum certum nihil esse certi », et l'autre de Juvénal : « Humani generis mores tibi nosse volenti sufficit una domus », ce que Montaigne traduit, en disant que « tout homme porte en soi la forme de l'humaine condition ». C'est par là que se raccordent son scepticisme et son goût de l'observation. Au milieu de l'universel écoulement des choses, s'il y a quelque chose de permanent, c'est le sujet que je suis de mes impressions successives. Tout passe, hors la conscience que j'ai de cet écoulement. Au sein du changement général, Mon-

taigne est là, qui change aussi, sans doute, mais pourtant subsiste et qui reste placé au milieu du monde comme un miroir destiné à le réfracter. « Voilà, dit-il en quelque sorte, ce que moi, vivant, Michel de Montaigne, je sens en moi; ces sentiments, je les étends au genre humain tout entier. Vous voulez m'arrêter dans cette généralisation, téméraire selon vous? mais les auteurs qui, dans l'antiquité, ont observé l'humanité et noté leurs observations, confirment absolument les miennes. Ma méthode est donc juste et mes résultats certains. » De subjective qu'elle était au point de départ, l'étude que Montaigne fait de l'homme devient donc objective, par la confrontation de ses remarques avec les remarques des auteurs anciens.

III

LA PHILOSOPHIE DE MONTAIGNE

Pour qui a vu nettement ce qu'il y a dans les *Essais* de successif et d'expérimental, pour qui s'est rendu compte que l'on n'est pas en présence d'un livre conçu ni écrit d'un seul jet, pour qui a compris enfin que l'auteur de cet ouvrage ne se pique ni de système ni de logique, mais qu'en psychologue et en moraliste curieux, il analyse à mesure qu'elles se présentent les tendances diverses de sa nature; pour celui-là, il est facile de comprendre combien la tâche est difficile, de préciser la philosophie des *Essais*. Qu'on en fasse l'expérience, que, pendant une année seulement, chacun de nous essaye de noter pareillement la succession de ses sentiments et de ses pensées, et l'on

verra avec quelle mobilité, ou pour mieux dire quelle incohérence, ils se succèdent les uns aux autres, selon les occasions, les rencontres, les circonstances ou les lectures. Or c'est là précisément ce que Montaigne a fait, et il l'a fait pendant une vingtaine d'années. Il a donc parfaitement raison de nous prévenir, dès la première page de son livre, que « c'est ici un livre de bonne foi » : autrement dit que ce livre est fait précisément du désordre même, ou, si l'on préfère, du décousu de sa vie ; que lui, Montaigne, il y a journellement noté ses impressions, sans aucun système qui tînt contre la notation successive de ces impressions. Dans toute la force du terme, les *Essais* sont vraiment le registre, le « papier-journal », de ce que leur auteur a pensé et de ce qu'il a rêvé, de sa retraite à sa mort.

La philosophie de Montaigne étant de la sorte nécessairement changeante et diverse et variée, les idées qui la constituent étant même parfois contradictoires, la diversité des interprétations qu'on en a proposées ne saurait être étonnante. Il en est qui ont fait de lui un chrétien, comme par exemple Pascal ou Emmanuel Kant. Les autres ont vu en lui non seulement un sceptique, mais le plus absolu sceptique qui ait jamais été, le parangon pour ainsi dire du scepticisme ; et c'est le cas, entre autres, d'Emerson. D'autres encore, sous cette apparence de scepticisme radical, ont cru discerner certaines tendances, voilées peut-être à dessein, mais fort nettes néanmoins, et ils l'ont considéré comme le représentant du « libertinage » au XVIe siècle, un précurseur plus discret de Bayle ou même de Voltaire. Ainsi pensait Sainte-Beuve, qui, dans *Port-Royal*, prononce

même le nom de Spinoza et serait tenté de retrouver dans l'*Éthique* le prolongement lointain de la dialectique des *Essais :* à vrai dire, c'était un peu la marotte de Sainte-Beuve, de voir partout des précurseurs de Spinoza. D'autres enfin — et ç'a été en général l'échappatoire des purs critiques littéraires, des Villemain et des Nisard — se sont tirés d'affaire en n'étudiant en lui que l'écrivain ou même le styliste et en ignorant le philosophe.

Mais il faut être plus courageux ; car enfin, sans jamais perdre de vue, il est vrai, le don supérieur de la forme, — elle n'en a pas le droit, — l'histoire de la littérature ne serait rien, si elle n'était l'histoire des idées. Considérons donc en face les *Essais* et essayons d'en découvrir le sens véritable, si confus et si caché qu'il puisse être.

Le premier fruit de cet examen, c'est que nous pouvons d'abord affirmer hardiment une conclusion négative. Montaigne assurément n'est pas un croyant, et l'on peut même penser que la faculté de croire est, chez lui, réduite à son minimum. Je ne dis pas néanmoins qu'il soit, dans la force entière du terme, ce qu'on pourrait appeler un sceptique. A vrai dire, il n'y a pas de sceptique véritable dans l'histoire des idées. Le scepticisme universel, absolu, n'existe pas, ne peut pas exister réellement ; et ce qu'on désigne de ce nom, ce qui parfois se présente sous ce nom et s'en pare, ce n'est qu'une attitude de l'intelligence, afin de combattre non pas toute vérité, mais un certain nombre de prétendues vérités. C'est en ce sens que tous les grands sceptiques l'ont été : Pyrrhon, comme Sextus, Bayle comme Kant ou Renan. Le « scepticisme » de ce dernier, pour s'en tenir à ce seul exemple, n'a été en fait qu'un moyen de détruire les idées auxquelles

il ne croyait pas au profit des idées auxquelles il croyait : car il y avait des idées auxquelles il croyait, et très résolument. Il en est de même pour Montaigne ; c'est pourquoi je ne veux pas dire que Montaigne a été un Pyrrhonien, son pyrrhonisme n'étant ni universel, ni intellectuel, ni systématique. Je dis seulement que Montaigne ne croit pas facilement ; et c'est tout ; et c'est assez.

Si pourtant certains ont pu dire que Montaigne était sceptique, et si nous-même, après avoir ainsi défini et restreint le sens de ce mot, nous le répétons après eux, c'est que Montaigne nous effraye en quelque sorte par la quantité de choses auxquelles il ne croit pas. Il ne croit pas d'abord à la vertu de la science moralisatrice. Il est vrai que, pour lui, « science » est synonyme d' « ensemble des connaissances humaines » ; il ignore ce que nous appelons méthodes scientifiques et ne connaît que l'érudition confuse du moyen âge ; mais enfin, à cette « science » telle quelle, il dénie très résolument tout pouvoir moralisateur. Encore bien plus qu'à la science, Montaigne refuse sa confiance à la philosophie (*Apologie de Raymond de Sebonde*) et cette fois, il fonde son incrédulité sur les solutions contradictoires auxquelles ont abouti, à propos des mêmes questions, les divers systèmes philosophiques. Et enfin Montaigne ne croit pas davantage au pouvoir de la raison humaine, puisque tout ce que les hommes expliquent et justifient par l'autorité de cette raison, il l'attribue, lui, à l'autorité de la coutume et à l'empire de l'usage.

Puisque Montaigne rejette ainsi tout ensemble et la science, et la philosophie, et la raison, il semble bien qu'il doive être regardé comme un sceptique. Mais, nous

l'avons vu, ce serait une erreur de conclure qu'il ne croit à rien — ce qui est impossible. Au lieu donc de lui prêter nous-même notre philosophie, comme on l'a fait parfois, ou de l'enfermer systématiquement dans quelqu'une de ses affirmations ou de ses négations, comme on l'a fait encore, ou enfin d'analyser tel ou tel chapitre choisi comme plus significatif, l'*Apologie* par exemple, et d'y ramener de force tous les autres chapitres des *Essais*, ce qu'on ne s'est pas non plus assez interdit de faire; il est convenable d'imiter sa nonchalance à lui-même, et de se laisser aller aux idées que nous fait concevoir la lecture de son livre, sans imposer nos idées à nous, à son œuvre à lui.

Or, si l'on feuillette ainsi les *Essais*, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il y a trois idées sur lesquelles Montaigne revient sans cesse, avec une insistance d'autant plus significative qu'elle semble plus involontaire. Il y a donc trois idées — ou, pour mieux dire, trois sentiments — qui sont comme l'objet alternatif ou simultané de ses méditations, dont l'expression perce partout, malgré lui en quelque sorte, et dans les occasions qui le comportent le moins; trois sentiments qui sont la trame habituelle sur laquelle il brode son style; trois sentiments qui l'obsèdent. Ce sont l'horreur de la mort, la confiance dans la nature, le goût de la volupté. Il s'agit seulement de préciser la relation de ces sentiments entre eux.

... Quant à la mort, elle est inévitable... et par conséquent, si elle nous fait peur, c'est un sujet continuel de tourment, et qui ne se peut aucunement soulager. Il n'est lieu d'où il ne nous vienne... Le but de notre carrière, c'est la mort, c'est l'objet nécessaire de notre visée : si elle nous effraye, comme est-il possible d'aller un pas avant sans fièvre? Le remède du vulgaire, c'est de n'y penser

pas ; mais de quelle brutale stupidité lui peut venir un si grossier aveuglement ?....

Ainsi parle Montaigne dans un chapitre dont le titre seul est significatif : *Que philosopher, c'est apprendre à mourir* (I, xx, 1588 ; xix, 1595) et il n'est que de lire le chapitre tout entier pour voir combien il s'exhorte, se roidit, fait effort pour envisager la mort en face. Il y est d'ailleurs revenu à maintes reprises et notamment au chapitre *de l'Exercitation* :

A mourir, qui est la plus grande besogne que nous ayons à faire, l'exercitation ne nous y peut aider. On se peut, par usage et par expérience, fortifier contre les douleurs, la honte, l'indigence et tels autres accidents ; mais quant à la mort, nous ne la pouvons essayer qu'une fois : nous y sommes tous apprentis quand nous y venons... [II, vi, 1580.]

Notons d'abord que ce frisson de la mort n'est pas un sentiment très noble, puisque, tout au contraire, on peut dire qu'il est le principe ou l'origine de toutes les actions un peu basses. C'est même de là que vient toute la différence entre le vaudeville et la comédie d'une part, et la tragédie d'autre part, s'il est vrai que toute la noblesse de la tragédie naît du mépris de la mort qui anime ses héros, tandis qu'il n'y a rien de plus comique, ni de plus bassement comique que la peur des coups et de la mort. Et pourtant c'est cette crainte qui hante Montaigne, à ce point qu'il en vient à envier les animaux, lesquels ne songent à la mort qu'à l'instant où ils meurent, et c'est ainsi qu'il s'est trouvé amené d'année en année à exalter davantage le « pourceau de Pyrrhon ». Il s'ensuit que l'une de ses préoccupations essentielles est de chercher comment il pourrait délivrer son âme de la crainte ou de l'horreur de la mort.

... christianisme a résolu le problème d'une manière ... en le supprimant en quelque sorte, puisqu'il a ...jet de la vie en dehors de la vie et qu'il a fait ... la vie même une « préparation à la mort ». A cette ...n, Montaigne répugne fort ; et, précisément, ce qu'il ...pte le moins de la religion, c'est cette subordination totale de la vie à la mort. Pour lui, au contraire, il est fermement convaincu que la vie a été donnée aux hommes, qu'elle a été donnée en particulier à Michel de Montaigne, afin qu'ils la vivent et afin qu'ils en jouissent. Or c'est là le paganisme.

Montaigne est donc devenu païen, ou, si l'on préfère, il s'est fait une âme antique, c'est-à-dire qu'il en est revenu à l'adoration ou à la divinisation des énergies de la nature : ce qui est essentiellement le paganisme, comme l'a fort bien montré Ravaisson. Montaigne se pique en effet de suivre purement la nature, et, sur la religion de la Nature, sur le culte auquel la Nature, selon lui, avait droit, il s'exprime, en apparence, de la même façon que Rabelais. Dès 1580, au chapitre *des Cannibales*, Montaigne faisait un éloquent éloge de leurs mœurs et façons de faire, qu'il trouvait supérieures aux nôtres, par cela seul que ces prétendus « barbares » sont les vrais fils de la nature :

Ils sont sauvages de même que nous appelons sauvages les fruits que la nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits ; tandis qu'à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun que nous devrions appeler plutôt sauvages : en ceux-là sont vives et vigoureuses les vraies et plus utiles et naturelles vertus et propriétés, lesquelles nous avons abâtardies en ceux-ci, les accommodant au plaisir de notre goût corrompu.... Ce n'est pas raison que l'art gagne le point d'honneur sur notre grande et puissante mère Nature. Nous avons tant

rechargé la beauté et la richesse de ses ouvrages par nos inventions, que nous l'avons du tout étouffée : si est-ce que partout où sa pureté reluit, elle faif une merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprises....

Et s'échauffant au panégyrique de ses chers Cannibales, Montaigne en arrive à s'écrier :

Combien Platon trouverait-il la république qu'il a imaginée, éloignée de cette perfection! [I, xxxi, 1580.]

Sur ce point, il n'a pas changé d'avis; voyons-le au chapitre xlix du premier livre [1580 et 1588] railler l'opposition des coutumes anciennes et modernes, qui les rend également ridicules et dont le seul principe est que l'homme s'éloigne de la nature. Voyons-le surtout au chapitre xiii du troisième livre [1588] revenir maintes fois sur cette idée avec une insistance toujours nouvelle :

Nature nous donne les lois toujours plus heureuses que ne sont celles que nous nous donnons.... Laissons faire un peu à nature, elle entend mieux ses affaires que nous.... J'accepte de bon cœur ce que nature a fait pour moi et m'en agrée et l'en remercie. On fait tort à ce grand et tout puissant Donneur de mépriser son don, l'altérer et le défigurer... Nature est un doux guide, mais non pas plus doux que prudent et juste.

Il parlait ainsi en 1588; mais il a jugé utile de revenir à la charge et, dans l'édition posthume, il ajoute :

Tout ce qui vient au revers du cours de nature peut être fâcheux; mais ce qui vient selon elle doit être toujours plaisant.

Nous reconnaissons bien là les idées que nous avons entendu professer à Rabelais et, en effet, nous sommes bien toujours dans la même veine : c'est essentiellement

l'esprit de la Renaissance et c'est le fond même du paganisme.

Pourtant, il y a une différence, et fort grande et fort caractéristique. Pour Rabelais, la croyance à la bonté de la nature était en quelque sorte le résultat d'une intuition et plus même que d'une intuition, d'une révélation véritable. Il l'a en effet célébrée en poète ou en philosophe métaphysicien, comme s'il était enivré par elle; il la vénère et la chante; il chante la diversité de ses manifestations, la puissance et la fécondité de ses créations, la bienveillance quasi maternelle qu'elle montre envers ses créatures. Au contraire, pour Montaigne, la même croyance à la bonté de la nature est bien plutôt le résultat d'une enquête : elle est chez lui la conclusion d'un raisonnement ou d'une série de raisonnements. Il a fait son information, il a parcouru les doctrines, les a confrontées entre elles, en a sondé les fondements, et c'est comme un juge bien et dûment renseigné qu'il conclut enfin à la divinité de la nature. D'autre part, ce qu'il aime surtout dans la nature, c'est qu'elle lui dispense à la fois et les agréments, les commodités de la vie, et la solution définitive des perplexités de son esprit : c'est elle qui lui fournit les plaisirs, et c'est elle qui l'autorise à en jouir. Il y a là comme une revanche contre la mort que la nature nargue ou tout au moins dont elle brise l'aiguillon. Aussi Montaigne a-t-il pour elle non point proprement de l'enthousiasme, mais plutôt de la reconnaissance; il lui sait gré de ce qu'elle l'autorise à dire à la mort ce qu'il nous semble l'entendre dire : « Ouais! tu m'auras un jour, mais tu ne m'empêcheras pas d'avoir joui ». La ressemblance des deux écrivains ne se retrouve donc que

dans la théorie dernière, la conception païenne de la nature et de la vie.

Si cela est vrai, comme on n'en peut guère douter, on voit qu'il n'y a plus ici ni intuition de poète, ni révélation de poète, il y a simplement le produit d'un tempérament voluptueux. Montaigne est un « jouisseur ». Et son langage là-dessus est le plus caractéristique qui se puisse concevoir :

De vrai, ou la raison se moque, ou elle ne doit viser qu'à notre contentement, et tout son travail tendre en somme à nous faire bien vivre et à notre aise, comme dit la Sainte-Écriture.... Quoi qu'ils en dient, en la vertu même le dernier but de notre visée, c'est la volupté. Il me plaît de battre leurs oreilles de ce mot qui leur est si fort à contre-cœur et, s'il signifie quelque suprême plaisir et excessif contentement, il est mieux dû à l'assistance de la vertu qu'à nulle autre assistance. Cette volupté, pour être plus gaillarde, nerveuse, robuste, virile, n'est que plus sérieusement voluptueuse, et lui devrions donner le nom du plaisir, plus favorable, plus doux et naturel, non celui de la vigueur, duquel nous l'avons dénommée. [I, xix, 1595.]

Voilà par quelle profession de foi commence dans l'édition posthume, le chapitre *Que philosopher, c'est apprendre à mourir*. Vertu proprement dite, « virtu » italienne, ou énergie de la volonté, dans le sens où Machiavel pouvait dire que César Borgia l'avait portée au plus haut point, volupté : tout cela se confond en une même chose aux yeux de Montaigne. Au chapitre *de l'Expérience* [III, xiii, 1588] Montaigne revient encore sur les mêmes idées :

Nature a maternellement observé cela que les actions qu'elle nous a enjointes pour notre besoin nous fussent aussi voluptueuses; et nous y convie non seulement par la raison, mais aussi par l'appétit : c'est injustice de corrompre ses règles..... Le grand et glorieux chef-d'œuvre de l'homme, c'est vivre à propos.

Et enfin, comme s'il tenait, par la place même qu'il lui donne, à bien nous montrer comment une telle pensée est l'aboutissant dernier de son ouvrage, à la dernière page du dernier chapitre du dernier livre, il écrit :

C'est une absolue perfection et comme divine, de savoir jouir loyalement de son être. Nous cherchons d'autres conditions pour n'entendre l'usage des nôtres et sortons hors de nous pour ne savoir quel il y fait. Les plus belles vies sont, à mon gré, celles qui se rangent au modèle commun, sans merveille, sans extravagance.

Ce passage auquel Montaigne, dans le texte posthume, a encore ajouté quelques traits, plus expressifs mais aussi plus grossiers, est bien la conclusion générale des *Essais*. La relation est donc bien nette entre les trois termes de la philosophie de Montaigne. La volupté engendre l'adoration de la Nature et l'horreur de la mort; et ces trois sentiments constituent le fond même de son ouvrage et l'essentiel de sa philosophie.

Ayant ainsi achevé cette enquête, nous pouvons donc conclure. La philosophie des *Essais* n'est pas, cela est évident, un système lié, cohérent, raisonné, rigoureusement conduit de ses prémisses à sa conclusion. Y chercher véritablement un « système », quelque chose qui soit comparable au Cartésianisme ou au Spinozisme, par exemple, ce serait essayer d'imposer à Montaigne l'effort auquel il a le plus répugné, c'est-à-dire la systématisation de sa propre pensée. Il n'en reste pas moins, cependant, que c'est une philosophie, c'est-à-dire, au fond, un dogmatisme. Mais, ce qui le distingue profondément des autres dogmatismes, c'est que, pour le bien définir et le bien caractériser, il faut l'envisager dans sa formation successive et non en bloc.

Mais cette formation successive, dans l'état actuel de nos connaissances, n'est pas facile à reconstituer. Si l'on se borne aux trois dates que nous offrent les trois textes essentiels des *Essais*, voici comment on peut se la représenter dans ses grandes lignes.

A la demande de son père, vers 1568, Montaigne venait de traduire, et à la mort de son père, en 1569, il avait fait imprimer en français la *Théologie naturelle* de Raymond de Sebonde. Sa curiosité, jusque-là indifférente, semble-t-il, s'était éveillée à de certaines questions. Mais, à ce moment, Montaigne est un homme du monde, un courtisan habile, un personnage tout à fait frotté des habitudes de la « politesse » d'alors, et surtout un voluptueux de tempérament. Tous les problèmes qui se sont trouvés posés pour lui par le livre de Sebonde, il les a donc résolus par la solution du dilettantisme : prendre la fleur de tout, en jouir, la respirer, et s'en moquer, s'il y a lieu, après en avoir joui. Ce sont les premiers *Essais*, de 1580.

Mais, à partir de ce moment-là, Montaigne vit beaucoup chez lui et dans sa librairie. Un esprit de sa valeur, un styliste de son mérite, un dialecticien de son habileté, un sophiste de son ingéniosité et, pour tout dire, un Gorgias ou un Protagoras gascon ne saurait s'en tenir là. Son esprit se mûrit. Il songe d'autre part à orner, à perfectionner son style, et ce minutieux travail de styliste le conduit, presque inconsciemment, à aiguiser sa pensée, à la rendre plus forte. De chercher ainsi à lui donner une expression plus piquante et plus pittoresque, cela le conduit à l'approfondir. Insensiblement, son dilettantisme devient de l'épicurisme. Et ce sont les

seconds *Essais* de 1588. — Le mot épicurisme, d'ailleurs, doit être pris ici dans son sens le plus large et le plus favorable. C'est, ou peu sans faut, la doctrine de Lucrèce. Les dieux, s'il en existé, il les relègue loin du monde,

Inter flammantia mœnia mundi,

comme Lucrèce. L'homme et la nature, il les délivre des « submissions et contraintes » de la superstition, comme Lucrèce. Et comme Lucrèce enfin, il souscrit à la formule de cette « ataraxie », qui a été, dans l'antiquité, commune à l'épicurisme, au stoïcisme, au pyrrhonisme : ce qui explique la diversité des interprétations que l'on a pu donner de son livre.

Seulement, après la publication de 1588, Montaigne ne cesse pas de lire, d'écrire, de dicter, et surtout de réfléchir; tout au contraire, il continue de plus belle, et sa pensée change encore. Elle se dépouille d'une certaine timidité de bon goût et d'un certain respect des convenances : le Montaigne du texte posthume, en effet, est infiniment plus grossier dans ses propos, plus « libertin » de pensée que celui de 1580 et même de 1588. Son épicurisme aboutit à une sorte de décomposition, de dissolution de tous les principes et de toutes les idées. Tout s'écroule, en quelque sorte, et, au milieu de cette ruine, il ne reste plus debout que Michel de Montaigne et le culte de son moi. L'individu, pour lui, devient la mesure de toutes choses. La volupté est est érigée en conseillère de la vie. Ἀρχὴ καὶ ῥίζα παντὸς ἀγαθοῦ ἡ τῆς γαστρὸς ἡδονὴ : précepte d'Épicure, observé par Montaigne bien plus que par Lucrèce, lequel est trop inquiet, trop âprement agité pour l'accepter pleinement.

C'est ainsi que, peu à peu, l'égoïsme le plus bas devient, chez Montaigne, synonyme de sagesse. Et ce sont les *Essais*, dans le texte posthume, de 1595 ou de l'exemplaire de Bordeaux.

S'il en est bien ainsi, on est amené à juger Montaigne assez sévèrement. On connaît la page célèbre de Sainte-Beuve : « Aimer Molière... » Nous dirons à notre tour : Il ne faut être insensible à aucun des mérites éminents de Montaigne. C'est l'un de nos plus grands écrivains, le roi des stylistes de l'âge classique ou tout au moins de l'âge pré-classique. Il faut le louer de l'acuité, de la pénétration de son esprit, de la subtilité de sa dialectique, de la facilité avec laquelle les idées se transforment sous ses doigts et passent comme la muscade de l'escamoteur. Il faut lui savoir gré de quelques idées qu'il a jetées dans la circulation, accréditées de son autorité et marquées de son style : c'est lui qui a écrit le chapitre *des Cannibales* et sa conclusion ironique : « Mais quoi! ils ne portent point de hauts-de-chausses »; c'est lui encore qui a osé dire : « Après tout, c'est mettre ses conjectures à bien haut prix que d'en faire cuire un homme tout vif. » [III, xi, 1595.] Et ce n'est pas un faible mérite que d'avoir su monnayer de telles idées en forme populaire. Mais aussi, il faut y prendre garde. Aimer Montaigne, c'est s'aimer soi-même et courir le risque de s'aimer de plus en plus et dans ses défauts plus encore que dans ses qualités; c'est avant tout se préférer. Aimer Montaigne, c'est rapporter uniquement à soi seul, non seulement la vérité, mais plus encore, la justice et la décision du devoir. Aimer Montaigne, c'est donner dans notre vie à la volupté une place

qu'il est dangereux de lui accorder, et lui laisser plus d'empire que n'en peut supporter la faiblesse de notre nature. Et, si ce n'est pas, peut-être, développer criminellement en soi ce goût de la cruauté qui s'associe si vite et si aisément à celui de la volupté, aimer Montaigne, c'est du moins courir risque de devenir indifférent à tout ce qui fait le prix de la société humaine, c'est rompre la solidarité, qui n'est pas sans doute le principe de la morale, mais qui est le fondement de la société ; et c'est, autant qu'il est en soi, réaliser le mot fameux que le poète prête à Jules César : *Humanum paucis vivit genus*, — ce qui ne veut pas dire que le genre humain vit *de* peu d'hommes, mais qu'il vit *pour* quelques-uns, dont les autres ne sont que des moyens : et c'est la formule même de l'immoralité.

IV

MONTAIGNE, « NON L'ÉCRIVAIN, MAIS L'HOMME »

Après l'œuvre, c'est l'homme qu'il s'agit maintenant d'atteindre, pour le connaître lui-même d'abord, mais aussi pour préciser ou contrôler le sens du livre par la vie de l'homme. En effet, M[lle] de Gournay, dans sa préface à l'édition de 1595, a bien pu dire que Montaigne avait assez parlé de lui pour qu'il fût inutile de raconter sa vie ; Montaigne lui-même a bien pu nous faire sur son propre compte les confidences les plus étranges et les moins attendues ; les détails qu'il nous donne ont pour résultat principal de nous mettre en appétit de connaître les autres qu'il ne nous a pas donnés. C'est

d'ailleurs l'inconvénient ordinaire des mémoires et des ouvrages qui se présentent peu ou prou, dans leur ensemble ou dans certaines de leurs parties, comme des confessions personnelles. On commence par les accepter d'abord, puis on éprouve le besoin de les contrôler, et enfin — généralement du moins, — on finit par s'en défier. Il semble que le lecteur apostrophe ainsi l'auteur : Tu te confesses publiquement : c'est donc que tu as quelque chose à cacher? quelque « squelette dans tes armoires »? quelque « cadavre » dans ton existence? Tu rétablis d'avance la vérité de ton attitude contre les interprétations : c'est donc que tu les crains? Et si par hasard ton livre est un livre de moraliste, alors l'intérêt devient considérable : est-ce en effet toi que nous devons reconnaître en lui? ou, au contraire, n'aurais-tu pas été tout différent de ce que tu nous présentes? Il faut vérifier.

C'est bien le cas de Montaigne. Commençons donc par nous rappeler sa biographie. Michel Eyquem, Seigneur de Montaigne, est né le 28 février 1533. Il étudie au collège de Guienne (1539-1546), fait son droit à Toulouse (1546-1550), succède à son père, après que celui-ci, nommé maire de Bordeaux (1554), eut résigné ses fonctions de conseiller à la Cour des Aides de Périgueux. En 1557, la Cour des Aides de Périgueux est réunie au Parlement de Bordeaux, et c'est ainsi que Montaigne entre à ce Parlement. En 1561, au moment où commencent les guerres de religion, Montaigne est député à la Cour; il y reste jusqu'en 1562. Il se marie le 23 septembre 1565. Son père étant mort en 1568, il devient chef de famille et, en 1570, il résigne sa charge. Il vit dès lors en son châ-

teau, sauf pendant son voyage en Italie et en Allemagne (1580-1581). En 1571, il sollicite d'être chevalier de l'ordre de Saint-Michel; il est, en 1577, gentilhomme de la Chambre, de 1581 à 1585, maire de Bordeaux; il se range, entre 1588 et 1589, au nombre des premiers partisans d'Henri IV. Il meurt le 13 septembre 1592.

Or, tout de suite, nous voyons, par ce très simple sommaire de sa vie, que la confession de Montaigne n'est pas complète. Il y a là toute une vie publique, dont nous trouvons à peine une mention dans les *Essais*, si ce n'est incidemment. D'autre part, il a à peine parlé des choses de son temps. Or, de n'avoir point parlé des choses de son temps, en un sens, cela lui fait honneur, et c'est ce qui justifie le plus ceux qui lui ont attribué des sentiments stoïciens. Ce temps-là, en effet, est assurément l'un des plus abominables de notre histoire. C'est le temps des guerres de religion, de la Ligue, de la corruption d'Henri III. Le désordre était partout, et Montaigne personnellement en a subi plus d'un contre-coup. A plusieurs reprises, son château a été pillé ou menacé et lui-même ou les siens coururent le risque de leur vie ou de leur liberté. Jamais pourtant sa tranquillité d'âme — disons même sa force d'âme — ne s'est démentie. Il n'a jamais non plus pris sa part des passions de ses contemporains et il ne s'est jamais trouvé ni complice ni même simple approbateur d'aucune violence. Rien ne l'honore donc davantage, et il convient de l'admirer, pour être resté calme et comme indifférent aux persécutions qu'il a subies lui-même. Je veux bien, sans doute, que son scepticisme l'y ait aidé parfois. Mais il faut donc le louer d'abord de ce scepticisme, qui ne l'a jamais poussé à désespérer

de la France et ne l'a point empêché de faire son devoir de bon citoyen.

Mais alors pourquoi s'est-il tu si obstinément sur ces choses? Car enfin, de 1554, ou tout au moins de 1557 à 1570, pendant treize ou seize ans, il a été magistrat. Dans ce laps de temps, il a dû beaucoup voir et beaucoup apprendre. Qui, mieux que le magistrat, si ce n'est le confesseur, peut voir la nature humaine dans son déshabillé et dans sa laideur, et surtout en de pareils temps, et surtout dans ce Parlement, dont le ressort était des plus vastes et des plus importants qui existassent alors en France? Comment donc ne retrouvons-nous pas l'expérience du magistrat dans les observations et dans les inductions du moraliste?

Puis, jeune encore, en 1570, Montaigne résigne volontairement sa charge de conseiller. Est-ce épicurisme? Est-ce ennui des charges de la fonction? Est-ce lassitude? Est-ce dégoût? Montaigne a parlé à plusieurs reprises de la justice telle qu'on la pratiquait en son temps, et il l'a fait dans un esprit plus satirique que louangeur; mais il n'y a jamais beaucoup insisté; on ne voit pas que son cœur se soit soulevé au point qu'il ait voulu fuir dans la solitude pour oublier et il ne nous dit pas, il n'insinue même point qu'il ait renoncé à la magistrature par répulsion pour les scandales de la justice. Est-ce enfin parce que, sentant en lui l'écrivain, il se sera trouvé trop au-dessus des besognes procédurières? On en est là-dessus réduit aux conjectures.

Il ne s'est pas davantage expliqué sur sa mairie de Bordeaux. Il semble n'y faire allusion en passant que pour se glorifier d'avoir occupé cette charge entre deux

maréchaux, Biron et Matignon. Mais il n'a pas insisté et ne nous parle jamais de la façon dont il a rempli cette fonction importante. Cela est d'autant plus fâcheux qu'il avait à se défendre à ce sujet de l'accusation de lâcheté, qui ne lui a pas été ménagée par certains de ses biographes. En effet, élu maire en 1581, réélu en 1583, il devait présider aux élections de 1585. Or, juste à ce moment et alors qu'il était absent de la ville, la peste éclata, telle qu'on ne l'avait point vue depuis longtemps, et qui en quelques mois dépeupla Bordeaux. En même temps, des bandes guerrières ravageaient la contrée : c'est même cette année-là probablement que son château fut pillé. Les jurats, malgré l'épidémie et malgré les désordres, voulurent procéder à l'élection des nouveaux jurats et du nouveau maire, selon la coutume. Montaigne n'avait pas rejoint son poste : formellement invité à le faire, il répondit par une lettre peu courageuse :

« Je n'épargnerai ni ma vie ni autre chose pour votre service »,

dit-il d'abord, et c'est un noble début; mais il ajoute aussitôt :

« et vous laisserai à juger si celui que je vous puis faire par ma présence à la prochaine élection vaut que je me hasarde d'aller dans la ville, vu le mauvais état en quoi elle est, notamment pour des gens qui viennent d'un si bon air comme je fais. Je m'approcherai mercredi le plus près de vous que je pourrai, est [c'est] à Feuillas, *si le mal n'y est arrivé...* »

Évidemment cette lettre n'est pas d'un héros et elle nous contraint d'en rabattre un peu de ce qu'on peut dire, et de ce que nous disions nous-même tout à l'heure, du stoïcisme de Montaigne : l'épicurien reparaît ici, et fâcheusement. Il ne faut pas sans doute juger trop

sévèrement cet épisode, ni en demander à Montaigne un compte un peu pharisaïque. Mais il est certain qu'il a manqué à son devoir, non seulement tel que nous le concevons, mais même tel qu'on le concevait alors; et l'on peut, à bon droit, regretter qu'il n'ait pas agi comme Rotrou, mort glorieusement à Dreux, où il était rentré, lui, pour combattre l'épidémie ou tout au moins l'affronter avec ses compatriotes. Cette lettre est de 1585. Or les deux premiers livres des *Essais* avaient paru peu avant, en 1580, et l'un des principaux chapitres du premier a pour titre *Que philosopher, c'est apprendre à mourir*. Ce n'était pas la peine d'avoir mis toute sa philosophie dans la préparation à la mort, si, la mort faisant mine de s'approcher, Montaigne se sauve, ou au moins se dérobe. Il se pourrait que ce qu'il y a de plus cynique et de plus amer dans les *Essais* de 1588, ces boutades sur la philosophie, qui n'apprend point à devenir plus sage, ces railleries au sujet des faux sages, aussi peu assurés contre la mort que les grossiers paysans, eussent leur cause plus ou moins consciente dans le mécontentement qu'il dut ressentir de lui-même et dans un vague remords d'une conduite aussi peu courageuse.

Et cela nous amène à nous demander si cette confession, qui est ainsi incomplète, est vraiment sincère. La question est délicate, lorsqu'il s'agit d'un livre qui porte à la première page : « C'est ici un livre de bonne foi, lecteur » : il est impossible d'imaginer une plus nette promesse de franchise, et l'on hésite à en donner un démenti à l'auteur. — Assurément, il est de « bonne foi »; mais il est aussi gascon, et, malgré son intention d'être sincère, sa « bonne foi » ne laisse pas d'être un

peu fanfaronne. Un amour-propre inconscient le porte à voiler quelques-uns de ses défauts, à mettre en lumière quelques-unes de ses qualités, et il ne se fera pas faute parfois d'altérer quelque petit trait, de composer, en vue de l'effet à atteindre, son personnage ou les événements. Par exemple, il se flatte d'être « populaire », il rappelle que son père l'envoya dès sa naissance au milieu des paysans, il prend volontiers prétexte du spectacle des travaux des champs, qu'il contemple du haut de sa tour, pour philosopher sur la vanité des distinctions sociales. Voilà qui est très bien. Mais cela ne l'empêche pas d'être fort soucieux de sa noblesse de fraîche date et d'essayer de nous faire croire qu'elle est très ancienne. Cela ne l'empêche pas, son père, Eyquem, honnête négociant bordelais, étant le premier acquéreur du château de Montaigne, de nous dire que ce commerçant a été enterré à Montaigne, « au tombeau de ses ancêtres ». Et certes, ce n'est pas une erreur; c'est assurément une contre-vérité, pour ne pas dire un mensonge; et nous, qui savons à quoi nous en tenir, nous ne pouvons nous empêcher de sourire un peu.

Est-il plus véridique, lorsque, dans vingt autres passages, il se représente comme détaché de toute ambition, malgré sa haute naissance et sa gentilhommerie? Il raille volontiers ceux qui courent la fortune et les honneurs à la suite des princes et des rois. Mais alors, pourquoi donc a-t-il brigué l'ordre de Saint-Michel? n'est-il pas un « hochet » comme les autres décorations? Pourquoi s'est-il fait nommer gentilhomme de la Chambre du Roi, titre purement honorifique et donc un « hochet » encore? Pourquoi est-il si fier d'avoir été nommé maire

de Bordeaux entre deux maréchaux de France, et pourquoi a-t-il pris la peine de nous conserver lui-même ce détail? Et enfin si, pour exercer ces fonctions, il a mis fin au long voyage qui l'intéressait fort, n'est-ce point que cette dignité flattait en lui le goût — tout naturel d'ailleurs et que je n'entends pas blâmer en le signalant — de la gloriole, ou, si l'on veut, de l'illustration?

Il en est de même en ce qui concerne l'argent. Qu'il ait été soucieux, lui père de famille, de ses intérêts et de la gestion de sa fortune, certes, rien n'est plus naturel, ni plus légitime, ni plus obligé même. Mais pourquoi, tout le long de son livre, cette affectation perpétuelle de mépriser l'argent et d'en ignorer ou d'en dédaigner la valeur?

Il en est de même de son talent d'écrivain. Il écrit contre la gloire, mais, comme le dit Pascal, afin d'emporter la gloire d'avoir bien écrit. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le style des *Essais* avec le style de son *Journal de voyage* : on voit fort nettement comment le style des *Essais* est moins naturel, moins primesautier, ou plutôt que la naïveté n'en a été obtenue qu'à force d'art — en quoi Montaigne d'ailleurs appartient à la plus parfaite tradition classique. On peut donc dire que, dans son grand ouvrage, dans son « livre de bonne foi », Montaigne a mis une fanfaronnade perpétuelle : il se représente comme beaucoup plus au-dessus des événements qu'il ne l'a été en réalité. Et, si l'on ne peut dire qu'il y ait à proprement parler de l'insincérité à cela, il faut bien reconnaître du moins qu'il y a de l'exagération par vanité et par hâblerie.

Si Montaigne est moins détaché des choses futiles qu'il l'a voulu paraître, il est moins détaché aussi des

affections naturelles qu'il lui a paru bon de le dire. Il est si bien un fanfaron d'indifférence et de scepticisme qu'il l'est toujours, que ce soit à son avantage ou à son désavantage. On sait en effet comment il a parlé de sa femme et de ses enfants. L'une n'a obtenu qu'une place insignifiante et une mention dédaigneuse dans les *Essais*; les autres, il a l'air de les ignorer et de ne plus bien savoir si c'est deux ou trois qu'il a perdus en nourrice. Or, en fait, sa femme et sa fille ont respecté, cultivé avec un soin jaloux sa mémoire et, à la ferveur de leur zèle pour lui, il est aisé de voir qu'elles l'ont aimé. L'eussent-elles aimé à ce point si, dans la vie réelle, il s'était montré si indifférent envers elles? Il est permis d'en douter. On peut croire que Montaigne, comme les autres hommes, a aimé les siens, aimé sa femme, aimé ses enfants, et qu'il a insinué le contraire, seulement par cette vanité de n'être pas comme tout le monde, soit dans ses affections, soit dans son caractère.

Inversement, il a parlé avec beaucoup d'éloquence de son ami La Boëtie et en des termes tels qu'il est permis d'y soupçonner un peu d'exagération. Ce serait le lieu de parler un peu de cette amitié célèbre, si Montaigne ne s'en était suffisamment expliqué lui-même au chapitre *de l'Amitié* [I, xxvii, 1580-1595]. Un autre document qu'il convient de rapprocher de ce morceau fameux, c'est le fort beau récit de la mort de La Boëtie, racontée par Montaigne dans une sorte d'épitre dédicatoire écrite pour les œuvres de cet ami et que l'on range d'ordinaire parmi les lettres de Montaigne à son père. L'auteur des *Essais* a beaucoup vanté l'auteur du *Contr'un*. Certes, le *Contr'un*, écrit en 1559 ou 1560, c'est-à-dire à une époque où

la conduite du roi et sa politique n'avaient pas encore soulevé beaucoup de haines, est un assez beau morceau de rhétorique, encore qu'il soit un peu déclamatoire et encore que, publié en 1574, il ait pris du fait des circonstances d'alors une valeur qu'il était loin d'avoir au moment où il a été composé. De même, s'il faut l'avouer, il y a bien quelque rhétorique encore dans ce que Montaigne écrit de leur amitié commune, et peut-être cette rhétorique gâte-t-elle un peu cette amitié. Elle est vue à travers l'antique et le testament légendaire d'Eudamidas; mais cette communication de deux âmes qui se pénètrent, en restant d'autre part impénétrables à des affections plus naturelles, à l'affection de la familllе, par exemple, tient un peu du fantastique. D'ailleurs il faut remarquer que le plus joli mot du passage :

... Parce que c'était lui, parce que c'était moi...

n'apparaît pas dans les premières éditions et n'a été trouvé qu'après 1588. Enfin, l'année de la mort de La Boëtie, en 1562, Montaigne n'avait que vingt-neuf ans. C'est donc une amitié de jeunesse, à laquelle l'auteur, longtemps après, prête tout le charme de ses jeunes années; elle ne fut point mise à l'épreuve et ne subit pas l'usure du temps; elle vint avant le mariage et la paternité; et l'on ne peut pas y voir le type certain de l'amitié idéale et durable, puisque nul ne peut savoir ce qu'elle fût devenue par la suite. Là encore, Montaigne nous donne et peut-être se donne le change sur ses affections véritables; là encore, il y a au moins des traces de fanfaronnade.

Ainsi la confession des *Essais* n'est pas complète; si

elle n'est pas insincère, on ne peut pas affirmer qu'elle soit absolument sincère dans toute la force du terme. Que conclurons-nous donc de notre enquête?

Ceci, qu'il était facile de pressentir : Montaigne semble avoir été dans la vie un homme d'esprit très pratique, très raisonnable, fort paradoxal en ses propos, mais beaucoup moins en ses manières et beaucoup moins encore en ce qui concernait ses intérêts. Il semble n'avoir rien eu de très sentimental, sauf peut-être dans son amitié avec La Boëtie, mais sous les réserves que nous indiquions tout à l'heure. Voluptueux, facile en amour, ami de la table, il est un homme de plaisir, il n'est pas un passionné.

Il n'y a rien non plus chez lui de cette géniale inconscience qui distingue Rabelais. Car le génie de Rabelais plonge dans l'inconscient. Il y a chez lui des choses qui, pour ainsi dire, s'échappent de lui, qui en jaillissent par la seule force de son inspiration et sans qu'il s'en aperçoive presque. Montaigne, au contraire, est maître de lui, maître de sa pensée quand elle se forme, maître de sa pensée quand il l'exprime. Il sait ce qu'il veut dire et il dit tout ce qu'il veut dire, rien que ce qu'il veut dire et comme il le veut dire. C'est un des esprits les plus fermes, une des intelligences les plus lucides qu'il y ait jamais eu. Et voilà pourquoi, sur toutes les grandes questions, on a le droit de lui être plus sévère qu'à Rabelais.

Et maintenant, si de l'homme nous revenons à l'œuvre et nous demandons comment l'un peut expliquer l'autre, nous conclurons que, s'il n'y a point de système dans les *Essais*, du moins il n'est pas excessif d'y voir un « traité de philosophie morale ». Il n'y a point de système ; car

l'esprit trop lucide de Montaigne n'est point angoissé des grandes questions qui, par leur nature même, lui semblent trop obscures et ne l'intéressent point. Montaigne s'est parfaitement rendu compte de ses propres limites. Le passage essentiel là-dessus date de 1588 :

Cette longue attention que j'emploie à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres; et est peu de choses de quoi je parle plus heureusement et excusablement. Il m'advient souvent de voir et distinguer plus exactement les conditions de mes amis qu'ils ne font eux-mêmes..... *Pour m'être, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autrui*, j'ai acquis une complexion studieuse en cela; et, quand j'y pense, je laisse échapper autour de moi peu de choses qui y servent, contenances, humeurs, discours..... Ainsi, en mes amis, je découvre par leurs productions leurs inclinations internes, *non pour ranger cette infinie variété d'actions, si diverses et si découpées, à certains genres et chapitres*..... La relation et la conformité ne se trouvent point en telles âmes que les nôtres, viles et communes. La sagesse est un bâtiment solide et entier dont chaque pièce tient son rang et porte sa marque. Je laisse aux artistes, et ne sais s'ils en viennent à bout, en chose si mêlée, si menue et fortuite, de ranger en bandes cette infinie diversité de visages, et arrêter notre inconstance et la mettre par ordre. *Non seulement je trouve malaisé d'attacher nos actions les unes aux autres; mais, chacune à part soi, je trouve malaisé de la désigner proprement par quelque qualité principale*, tant elles sont doubles et bigarrées à divers lustres (III, XIII).

Voilà qui est fort net; Montaigne se refuse à systématiser. Mais, d'autre part et en même temps, on voit qu'il ne retient de lui-même que ce qu'il trouve en lui de commun et de comparable aux autres hommes, ce qui est proprement de l'*homme-Montaigne* et non de l'*individu-Montaigne*. Il connaît autrui par soi et, dans une moindre mesure, soi par autrui, parce que « tout homme porte en soi la mesure de l'humaine condition ». Voilà qui nous fait comprendre pourquoi les *Essais* ne sont ni abso-

lument complets, ni absolument sincères. Montaigne ne s'est confessé qu'en tant que ses aveux pouvaient avoir une valeur générale et s'appliquer à l'humanité entière. C'est la grande différence entre lui et Rousseau ; et c'est ce qui explique pourquoi, de ces deux livres, les *Essais* et les *Confessions*, il est sorti deux choses si différentes ou, pour mieux dire, opposées. Rousseau ne s'est montré à nous que par ce qu'il croyait avoir d'unique ; et de là est sorti l'individualisme, c'est-à-dire le romantisme. Montaigne s'est montré parce qu'il avait de général ; et de là est sorti le classicisme.

V

L'INFLUENCE DE MONTAIGNE

Au livre III de *Port-Royal* et dans ses fameuses « funérailles de Montaigne », Sainte-Beuve a mis sous nos yeux « ce convoi idéal et comme perpétuel que la postérité lui fait incessamment ». Peut-être y aurait-il lieu d'ajouter encore d'autres noms à ceux qu'il énumère ici ; mais nous ne voulons en ce moment nous occuper que de l'influence immédiate des *Essais*.

Une chose est certaine, c'est que ce livre n'eut pas dès la première heure tout le succès que l'on pourrait croire, et qu'au contraire, il a été un de ceux que les contemporains ont le plus discutés. De ces nombreuses critiques et du reproche principal, qui était que Montaigne parlait trop de soi, nous avons une preuve évidente dans la longue préface que Mlle de Gournay a mise en tête de l'édition de 1635. De ce qu'elle croit utile de défendre ainsi Montaigne, il est certain que les objections étaient

fortes et nombreuses; et de ce qu'elle croit utile de le défendre surtout d'un tel reproche, il ne l'est pas moins que les censures les plus habituelles portaient précisément sur ce point. La bonne demoiselle n'a point réussi à persuader ses lecteurs, malgré son zèle et malgré sa prolixité. De 1595 à 1635, en effet, il y eut tout au plus trois ou quatre éditions des *Essais*, et je connais peu de grands livres qui aient été aussi peu réédités dans les premières années de leur publication. Cela devient bien plus frappant encore et plus significatif, si, à l'œuvre de Montaigne, on compare l'œuvre de Ronsard ou même de Garnier. De la mort de Ronsard, en 1584, à 1623, il y a au moins 12 à 15 éditions de ses poésies; de 1580 à 1630, d'autre part, il ne se passe pas une année où ne soient lancées une ou deux éditions de Garnier. En face d'une telle popularité, le « succès d'estime » de Montaigne paraît bien peu de chose; et c'est bien l'un des cas où la statistique fournit des arguments décisifs.

Mais, par une espèce de compensation, si la France parut manquer d'enthousiasme, les *Essais* furent presque tout de suite populaires à l'étranger, en Angleterre, en Italie, en Espagne.

C'est l'Angleterre surtout qui lui fit fête. On sait que le nom patronymique de Montaigne était Eyquem — qui sonne assez peu français, — qu'il aimait en conséquence à se vanter de son origine anglaise et qu'il montrait volontiers de la sympathie pour ce pays. On dirait que les Anglais ont tenu à honneur de justifier cette prétention et, en quelque sorte, de réclamer leur compatriote, car les *Essais* se répandirent largement chez eux. Nous avons des preuves certaines de cette influence, et,

presque à chaque pas, nous en trouvons des traces indubitables dans l'œuvre de Shakespeare et dans l'œuvre de Bacon. C'est ainsi qu'il existe au British Museum un exemplaire de la traduction des *Essais* de l'Italien Florio, avec la signature de Shakespeare, qui est une des rares qu'on ait conservées de lui. Ailleurs, on en retrouve non plus de ces preuves matérielles, mais — ce qui est plus important — des preuves vraiment littéraires. Dans un des derniers en date des drames de Shakespeare, la *Tempête*, le vieux Gonzalo prononce une tirade qui n'est que la traduction en vers d'un passage du chapitre *des Cannibales* [I, xxx]. Il semble aussi que Shakespeare ait puisé dans les *Essais* une certaine idée de l'héroïsme grec et latin, qui se manifeste par exemple dans *J. César* et dans *Coriolan*. D'autres même, et des Anglais, comme Jacob Feis[1], vont encore plus loin : ils prétendent en effet retrouver dans les drames de Shakespeare la philosophie propre de Montaigne, et cela en particulier, non pas dans telle ou telle pièce secondaire, mais jusque dans *Hamlet*, lequel, d'autre part, est généralement regardé comme l'incarnation même de ce qu'il y a de plus personnel et de plus intime dans la pensée du grand Anglais. Ce qui paraît certain, en tout cas, c'est que Shakespeare était un ignorant sans éducation première et qui s'est peu à peu instruit lui-même ; et il semble bien qu'il ne soit entré en contact avec l'antiquité que par l'intermédiaire de Montaigne et du *Plutarque* d'Amyot.

On retrouve des traces toutes semblables, et même plus nombreuses encore, d'une pareille influence de

1. *Shakespeare et Montaigne*, Londres, 1884.

Montaigne sur Bacon. Non seulement tout comme il y eut plusieurs hommes en Montaigne, il y eut plusieurs hommes en Bacon, un chancelier, un savant, un philosophe, un moraliste et un concussionnaire; mais encore les *Essais* sont parfois rappelés de très près par les *Sermones fideles*. Les seules tables des matières sont déjà comparables et plus d'un chapitre dans les deux livres roule sur le même sujet : il n'est que de lire dans Bacon ce qu'il a écrit *de Parentibus et liberis*, *de Amore*, *de Nobilitate*, *de Peregrinatione*, *de Astutia*, *de Prudentia*, et de rapprocher de l'*Essai* : *Que philosopher*, *c'est apprendre à mourir*, le chapitre baconien *de Morte* où l'on lit par exemple : « Metuunt homines mortem et pueri tenebras » et « Pompa mortis magis terret quam mors ipsa ». Souvent même on pourrait remarquer que la composition ou la disposition générale d'un Essai de Bacon est singulièrement analogue à celle d'un Essai de Montaigne, et c'est le cas par exemple du *de Audacia*. Enfin, à un autre point de vue encore, la ressemblance est grande entre Montaigne et Bacon : c'est dans l'expression même et surtout dans le procédé aphoristique et imagé dont l'un et l'autre usent pour rendre, pour faire plus forte, pour illustrer leur pensée. Comme Montaigne, Bacon cherche des comparaisons dans les objets les plus voisins et les plus familiers : « Virtus ut gemma nobilis, melius inseritur sine multo auro exornata ».... « Honorum accessus arduus, statio lubrica, præceps regressus ».... « Virtutis radii reflexi, laudes ».... « Dum honores appetimus, libertatem eximus ». Il semble, à parcourir ces phrases, qu'on lise des passages de Montaigne traduits en latin.

Ainsi, par Montaigne, pour la première fois depuis bien longtemps, depuis les *Romans de la Table ronde*, un livre français franchit les frontières et fournit un objet d'étude aux esprits éclairés des autres pays. La littérature française, en lui, se manifeste comme internationale et européenne. Or cela n'était pas arrivé avant lui aux plus grands, pas même à Ronsard ni à Rabelais. Ceux-là, on les avait traduits, mais on ne les avait pas imités; on les avait lus, mais on ne se les était pas appropriés; tandis qu'avec Montaigne, la pensée française agissait enfin directement sur la pensée étrangère. Et c'est ce qui nous amène à apprécier davantage ce que ce livre contenait de nouveautés, par rapport à Ronsard et à Rabelais.

Si le livre de Montaigne est encore le livre d'un homme du XVI[e] siècle par ses caractères les plus extérieurs, par le désordre notamment et aussi par le pédantisme; on peut dire d'abord que le désordre n'en laisse pas d'avoir quelque fondement ou quelque excuse dans le fond des choses qui y sont traitées, et ensuite que ce pédantisme, ou recours perpétuel à l'autorité des anciens, au contraire de ce qui se passe pour l'œuvre d'un Rabelais, n'est plus en réalité qu'à la surface : il n'a plus qu'un rôle d'ornement ou encore d'agrément, ou au pis, de curiosité.

En revanche, par le contenu véritable — et c'est là un bien grand point — les *Essais* ne sont plus livresques et c'est la première fois que se voit pareille chose. Si, chez Rabelais ou chez Ronsard, nous sentons toujours l'érudit ou le poète, qui vit perpétuellement dans ses livres et pour qui la vie n'a d'intérêt qu'en tant qu'elle est éga-

lement dans ses livres, Montaigne apparaît, et dans sa vie et dans son œuvre, comme le contraire de ces hommes-là. Ce n'est pas un homme de lettres pur, un « professionnel », pour ainsi parler. Tandis que les autres ont enseigné ou recueilli ce que l'antiquité avait dit avant eux, lui, il n' « enseigne » pas en ce même sens : il apporte simplement le fruit de son expérience; il est un magistrat, un militaire, un politique, un homme du monde qui, de tout ce qu'il a vu dans ses occupations diverses, fait profiter la littérature.

D'ailleurs, ces autres écrivains, qui prétendent enseigner, que nous enseignent-ils en réalité? D'une lecture de Ronsard, l'impression artistique mise à part, nous ne retenons rien; Rabelais ne nous apprend rien, sinon sur l'admiration qu'il éprouve pour les anciens et l'avidité avec laquelle il recueille leurs dires; mais Montaigne, lui, nous fait connaître l'humanité. C'est en vain que Ronsard ou Rabelais sont des écrivains tout objectifs, dans leur intention tout au moins; par un renversement assez singulier et dont on dirait qu'il est étrangement ironique, ce qui nous intéresse le plus dans leurs écrits, c'est ce qu'ils n'ont pas voulu y mettre, ce qu'on y peut retrouver d'eux-mêmes. Mais Montaigne, au contraire, lui qui n'a voulu que nous parler de lui, — et à qui d'ailleurs on l'a tant reproché, — nous intéresse de plus en plus par ce qu'il y a de plus général en lui. C'est le premier et presque le seul écrivain chez qui l'on trouve non pas un auteur mais un homme d'abord et ensuite l'homme même. En effet, s'il est vrai que nous sommes frappés d'abord d'apercevoir son « moi » et que nous en sommes séduits; bientôt, en le lisant, c'est la

forme, ce sont les linéaments de « l'humaine condition », que nous voyons apparaître et se concrétiser à nos yeux.

Or noter cela, c'est reconnaître que Montaigne est le premier en date qui se soit adonné à l'observation psychologique et morale, et que, dans la force du terme, il est en cela le Maître. « J'aimerais mieux m'entendre bien en moi qu'en Platon », écrit-il au chapitre *de l'Expérience* [III, XIII, 1588]. Et voilà ce qu'aucun de ses prédécesseurs n'eût écrit. Ce qui leur manquait à tous, c'était une vie intérieure capable de nous intéresser, et à peine, chez Joachim du Bellay, peut-on dire qu'il y en avait du moins un commencement; mais les autres n'ont pour ainsi dire vécu qu'en tant qu'ils étaient mêlés à la vie de leur époque.

D'autre part, à tous les prédécesseurs de Montaigne manquent l'idée, le désir, le pouvoir même de généraliser. Leur observation ne se dépassait guère elle-même et ils savaient si mal s'élever spontanément aux maximes générales, que, toutes les fois qu'ils en traduisaient une des anciens, un Ronsard, un du Bellay les mettaient entre guillemets, pour les signaler à l'attention. Vie intérieure donc et pouvoir de généralisation, voilà ce que Montaigne eut seul dans le XVI[e] siècle. Or rien n'est plus classique. En effet, s'observer attentivement soi-même, comme si on était un étranger pour soi; faire servir l'antiquité, la lecture, l'expérience à contrôler cette observation, à l'étendre, à la rectifier; ne l'admettre pour vraie qu'autant qu'elle l'est également sinon de tous, au moins de quelques-uns; généraliser alors les résultats de cette observation et en tirer une maxime de la vie, une loi de la nature humaine; tâcher

enfin d'en trouver l'expression la plus adéquate et la plus pittoresque ou la plus significative : ce sont les mérites généraux de Molière comme de La Fontaine, de Pascal comme de Bossuet, de Racine comme de La Bruyère; et, la pleine intelligence de ce but, de cette méthode, remontant à Montaigne, il est vraiment à la source de notre littérature classique.

Enfin, non seulement on doit à Montaigne ce caractère expérimental de notre littérature, mais encore on peut dire que les *Essais* sont à l'origine de la critique, à prendre ce mot dans un sens étendu. Comme Montaigne, en effet, se contrôle lui-même au moyen d'autrui, ainsi il contrôle les autres par lui-même. Il n'est absolument sûr de son observation qu'autant qu'elle est conforme à l'expérience des autres; mais il commence par discuter cette conformité même et si, parfois sans doute, il a reconnu que sa pensée était fausse, puisque des hommes de valeur ne l'avaient point admise ou l'avaient combattue, d'autres fois au contraire, il n'hésite pas à déclarer que ce sont les autres qui ont tort et que lui-même a raison. Quand il devrait pour cela contredire Cicéron ou César, Tacite, Aristote ou Sénèque, il s'en explique en toute liberté, avec d'autant plus de hardiesse qu'il sent que sa liberté est une liberté de raison et non de caprice. Pour mieux saisir ce qu'il y a là d'important et de nouveau, comparons par exemple la façon de faire de Montaigne avec celle d'Henri Estienne. Henri Estienne, assurément, avait quelque idée de la critique, en ce sens qu'il se défiait du récit d'Hérodote et ne l'acceptait pas docilement par ce fait seul qu'il était présenté par un ancien. Mais, sa défiance géné-

rale une fois exprimée, il ne se met plus en peine de discuter dans chaque cas particulier et il construit ainsi ses deux volumes d'*Apologie*. Montaigne, lui, ne prononce pas de ces condamnations en bloc ; il rejette la confiance *a priori*, il rejette aussi la défiance *a priori* et il discute chaque chose pied à pied.

Ainsi c'est lui le premier qui a vraiment émancipé la raison de la tyrannie de l'autorité, et Descartes lui-même y ajoutera peu de chose. Par ce côté, il n'est pas trop hardi de soutenir que Descartes dépend de Montaigne : il y a chez lui beaucoup plus de Montaigne qu'il ne le veut avouer et beaucoup plus qu'on ne l'a cru, j'oserais même dire qu'il y en a presque autant que dans Pascal. Si la différence paraît d'abord si grande entre ces trois hommes, c'est que leur accent à l'un et à l'autre ne se ressemble nullement. Ce sont trois tempéraments très dissemblables; et, si l'on voulait exprimer cette différence en « fonction » de l'idée de nature, on pourrait montrer à la fois et les analogies et les contradictions en disant : La nature, pour Montaigne, est synonyme de bonté; pour Descartes, elle est synonyme de mécanisme, de fatalité à laquelle nul ne peut résister; pour Pascal, elle est une ennemie contre laquelle il faut réagir et qu'il est de notre devoir de réprimer à tout prix. Ce sont là les trois tendances qui vont aller se développant dans la première moitié du XVIIe siècle, se contrarier, entrer en lutte, triompher ou se voir repousser tour à tour, jusqu'au moment où, pour un temps bien court, elles se feront enfin équilibre : et ce sera le Siècle de Louis XIV. Puis donc que les *Essais* expriment une de ces tendances fondamentales, on peut bien dire qu'en dépit du désordre et

du pédantisme, pour leur portée morale et leur influence philosophique, c'est un des livres essentiels, non seulement de la littérature française, mais même de la littérature universelle.

NOTE

Depuis ces leçons de 1900-1901 qui sont les dernières où M. Brunetière ait traité de Montaigne dans son ensemble, ses idées se sont modifiées sur certains points. Je renvoie à l'article qu'il a publié dans la *Revue des Deux Mondes* et qui a été recueilli au tome VIII des *Études critiques* : « *Une nouvelle édition de Montaigne* » [c'est l'édition municipale de M. Strowski]. M. Brunetière, naturellement, y conserve et y développe certaines de ses opinions antérieures. Mais il ne croit plus que Montaigne ait eu réellement dès l'origine le dessein de se peindre (cf. p. 16 sqq.). S'il accepte à peu près le « rythme de la pensée de Montaigne » que propose M. Strowski (cf. p. 35), « sans s'embarrasser autrement de métaphysique, de pyrrhonisme ou de stoïcisme », il tente une esquisse générale de la philosophie de Montaigne qu'il définit « une philosophie de la vie », la vie étant une « adaptation » aux circontasnces, au milieu, à la nature (cf. p. 36). A ce propos, il aborde la question du « christianisme de Montaigne », qu'il résout, semble-t-il, un peu autrement qu'il ne l'avait fait en 1900-1901 (cf. p. 39). — Tout cet article doit être lu pour compléter et pour corriger les présentes leçons.

TABLE DES MATIÈRES

608-13. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 4-13.



